cahiers du

CINEMA

“ Tristana ”

Luis Buñuel : Textes 1927

S. M. Eisenstein : Programme d'enseignement

Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet

John Ford et “ Young Mr Lincoln ”



numéro 223 août-septembre 1970 6 francs

3 SALLES INDÉPENDANTES

LE RACINE

(6, rue de l'École de Médecine, Paris-VI - MED. 43-71)

LE STUDIO GIT-LE-CŒUR

(12, rue Gît-le-Cœur, Paris-VI - DAN. 80-25)

LE STUDIO LOGOS

(5, rue Champollion, Paris-V - ODE. 26-42)

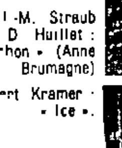
ont été les premières à projeter publiquement en France des films de :

E. de ANTONIO • K. ANGER • V. CHYTILOVA
M. DURAS • E. EMSHVILLER • M. FORMAN
P. FLEISCHMAN • Ph. GARREL • M. LAKHDAR HAMINA
O. IOCELIANI • P. JURACEK • A. KLUGE
F. KOSA • N. KOUNDOUROS
R. LAPOUJADE • E. LUNTZ • J. MEKAS
N. OSHIMA • C. OTZENBERGER • I. PASSER
S. ROULLET • J.-M. STRAUB • I. SZABO

et demeurent au service exclusif du cinéma de qualité

cahiers du CINEMA







No 223 AOUT 1970

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.



Tournage de *Tristana* : Luis Bunuel et Catherine Deneuve.

Luis Buñuel : “ Tristana ”

Le curé de la guillotine

par Pascal Bonitzer

Le récit bunuelien a ce caractère « parcimonieux, indigent, laconique » que Freud attribue au rêve. Il se déchiffre de la même manière.

Une séquence-clé de *Tristana*, quant à la lisibilité du film comme en général à celle du cinéma bunuelien, est celle de l'église au gisant. Elle se compose à peu près de cette manière :

a) passant sous des arcades à colonnes, Don Lope et Tristana croisent un couple. Don Lope énonce alors, pour l'édification de Tristana, ce qu'il pense de « l'odeur douceâtre du bonheur conjugal ». Tristana lui demande en retour, en un coq-à-l'âne déconcertant, laquelle de toutes les colonnes de la place il préfère. Devant son inquiétude, elle lui explique sa théorie-fantasme selon laquelle il n'est pas deux choses identiques, et qu'entre deux objets donnés pour équivalents, elle ne laisse jamais de marquer une préférence (ce « symptôme du choix » se retrouve de manière lisible en deux autres séquences, à propos de pois chiches et à propos de rues : mais il circule paragrammatiquement à travers tout le film) ;

b) Don Lope prie Tristana de changer de sujet, et ils entrent ensemble dans une église, devant le porche de laquelle la scène précédente se déroulait. Un « gisant » de pierre, un évêque, fascine Tristana au point que celle-ci monte sur le tombeau qu'il coiffe pour en regarder, de plus près, le visage de cadavre (les yeux révulsés, les paupières mi-closes, la bouche entrouverte). « Que fais-tu là ? » interroge Don Lope, et elle, aussitôt : « J'étais en train de penser que vous devriez changer de pantoufles » ;

c) ils sortent. Devant le porche à nouveau, Don Lope s'arrête et dit à Tristana (à peu près) : « Quelquefois j'ai l'impression que je ne te déplais pas trop, d'autres fois tout le contraire... Et j'ai aussi, parfois, l'impression extrêmement désagréable que je te dégoûte. » Tristana proteste avec élan et Don Lope ému lui demande de l'embrasser. Elle lui donne un baiser sur la joue. Il l'embrasse alors sur la bouche. Elle a un rire nerveux, effrayé et faux.

La séquence suivante est celle de la défloration (? — en réalité, certains indices permettent de penser qu'il ne s'agit pas de la première fois) dans laquelle je me contenterai de signaler l'ignoble chien ou chienne au ventre rosâtre que Don Lope prend d'abord dans ses bras, puis qu'il chasse du lit (celui de sa chambre) où la bête s'était installée et où il s'apprête à coucher avec Tristana.

Les paradigmes majeurs de la fiction sont réunis dans la scène de l'église : le symptôme du choix (le fantasme tristanesque, marqué par une logique complexe du rapport différence/préférence/jouissance, cf. l'expression de plaisir intensément savouré qui couronne l'absorption du pois chiche préféré dans une séquence ultérieure) ; l'église ; la/le mort, les pantoufles ; le mariage (objet d'un fort refoulement de la part de Tristana, sur le modèle de son tuteur) ; enfin le baiser (dont la coloration incestueuse est suffisamment marquée par le rire de Tristana).

Que l'inceste et la castration constituent les paragrammes principaux du film, c'est trop évident pour que j'y insiste. En revanche, la logique qui les inscrit est moins apparente.

En tout état de cause, la séquence de l'église est faite comme on peut voir d'*une série de syncopes logiques à l'intérieur d'un continuum narratif*. La continuité narrative, ici, (le raccord dans l'axe, si l'on veut, ou la dominance diégétique) est le support, l'étai nécessaire de l'inscription signifiante, par ailleurs d'une complexité qui dépasse la puissance formalisante de cet article : je peux au mieux relever quelques traits pertinents. J'insiste sur le fait qu'il est impossible de réduire les signifiants de cette séquence, comme de tout le film, à aucune *Bedeutung*, à aucun vouloir-dire global, totalisateur et capitalisant. Il y a ***plusieurs*** strates articulées de signification — entre autres la sexuelle, la politique et l'économique, et à ce niveau, qui définit le film comme conforme à la représentation classique *aussi bien qu*'au théâtre de la distanciation, où les personnages (leur identité, leur statut) constituent l'instance dominante, *le discours du film est rigoureusement marxiste* (essentiellement quant à l'analyse du comportement et du destin de Don Lope : sa situation par rapport à l'argent/son idéologie libertaire/l'inversion logique de cette idéo-

logie (1) et l'inscription claire du côté où se situe en définitive Don Lope : celui de l'ordre, cf. les personnages du commandant de gendarmerie et du prêtre dans la deuxième partie de ce qui, *à ce niveau*, se lit comme une fable brechtienne).

Mais il est un tout autre niveau, où la fiction n'est plus régie que par la logique du symbolique et où les personnages, les objets, etc., bref les « actants », ne sont plus chargés du statut de sujet mais se décomposent en une série de gestes (d'anaphores), corps morcelé du film où s'inscrit la symptomatique impersonnelle qui définit la charge érotique et l'écriture de *Tristana*.

Que signifient à ce niveau les syncopes logiques de la séquence de l'église ? Au contraire de films qui se définissent également par une écriture « symbolique » jouant sur le registre érotique (2), le décalage, le décrochement, l'écart, la rupture par quoi se manifeste le signifiant (c'est-à-dire au défaut de la signification), n'est pas marquée ici par une aberration positive, repérable (comme celles par exemple qui jalonnent *Koshikei*), mais par de banals coq-à-l'âne qui ne bouleversent ni n'illisibilisent jamais la couche la plus superficielle de la fiction, c'est-à-dire la « marque de réalité » et la structure événementielle qui lui est liée (les comportements des personnages restent toujours d'une parfaite crédibilité, en ce sens le film *renforce* le code, l'esthétique dominante, mais c'est pour mieux la subvertir).

Si la lecture intervient, c'est donc dans cet après-coup où le film fini, le spectateur remarque que les pantoufles de Don Lope ont suivi un itinéraire, matériel d'abord dans la fiction, mais qu'il ne peut manquer d'interroger comme symbolique, vu que contrairement à un principe pratiquement intangible de la cinématographie classique, qui veut qu'un objet (et plus précisément un *petit* objet), à partir du moment où il n'est pas confiné au seul rôle d'ornement ou de paraphe symbolique (ici au sens le plus galvaudé de ce mot) doit être systématiquement investi dans le « réel », c'est-à-dire dans l'action (en général le meurtre), c'est-à-dire dans l'*explicite* (le revolver est l'équivalent général des objets filmiques ; cf. par ailleurs les objets « pervertis » de Lang, les ciseaux du tailleur dans *Ministry of Fear* ou la broche-flèche de *Man Hunt* (3), elles (les pantoufles) ne jouent aucun rôle « actif », positif. Certes, il est clair qu'elles soulignent, par association, la décrépitude du tuteur de Tristana et que, dans les mains de celle-ci, elles constituent un signifiant de castration sans la moindre équivoque, dans la mesure où leur première apparition les rapportait à l'autorité paternelle de Don Lope (Tristana, à genoux devant lui). La séquence de la cuisine, où elles sont jetées à la poubelle par Tristana — geste connoté par le proverbe, prononcé d'une voix triomphante de méchanceté : « Quand le coq perd ses plumes, il se cache » — est une mise en scène de la mort du Père extrêmement précise et quasi rituelle (le moindre geste est signifiant ; quant au caractère rituel, il est à rapporter aux marques sociales et religieuses qui jalonnent le film, minutieuses, voire ethnologiques, comme toujours chez Bunuel, et dont le rôle est de fournir le code des fonctionnements symboliques tels que la fiction les inscrit).

Le surgissement de ces /pantoufles/ dans la bouche de Tristana, si j'ose dire (4), se rapporte donc également, mais d'une manière plus secrète, c'est-à-dire plus profonde, à la mort de Don Lope, via ce gisant qui se trouve être, et non par hasard, un évêque. « Vous devriez changer de pantoufles » : il est clair que cette formulation constitue une dénégation du *délabrement des pantoufles* : c'est-à-dire de ce que la vieillesse de Don Lope a, en ce moment de la fiction, passé du stade d'une simple connotation paternelle, au statut de signifiant où la mort (les pantoufles délabrées, le gisant) et le sexe (les pantoufles, symbole clair, deviennent à ce moment un objet partiel ; elles ont cessé de connoter l'objet primordial) sont en jeu. Et de telle sorte que cela passe strictement inaperçu à une lecture « frontale » (telle qu'elle est à peu près inévitable *à première vision*, vu la structure de « l'appareil de base », cf. J.-L. Baudry *in* « Cinéthique » 7-8). Or c'est à ce moment que se déclare le désir de Don Lope. Cette séquence correspond donc à une mise en place des fonctions symboliques qui vont régir la fiction. A partir de là, Don Lope ne va plus cesser d'être associé, d'une part à des objets plus ou moins répugnants (par exemple la chienne au ventre rose de la séquence immédiatement ultérieure, ou le chapeau graisseux, etc.) et d'autre part, progressivement et de manière d'abord imperceptible, *à un prêtre* (5) : le moment décisif de cette identification étant celui de l'amputation de Tristana, lorsque Don Lope, *au plus fort de son dégoût pour les curés*, s'écrie : « Les véritables prêtres, c'est nous, qui luttons, etc. contre le vil métal ».

(Toute la fiction est régie par la loi d'attraction-répulsion, chère à Bataille, et du signe de laquelle Hegel marquait l'époque du *symbolique*, justement).

Les attributs de la virilité de Don Lope, sa barbe, ses pantoufles, etc., sont en même temps les signifiants de sa mort symbolique et ceux d'une quasi-fonction sacerdotale très voisine de celle d'un prêtre (manifeste dans son discours, interminablement catéchistique et qui donne à chacune de ses phrases une valeur structurante), et qui s'efface précisément lorsque les prêtres sont introduits dans la maison qui leur était, jusqu'au moment de la castration symbolique (de Tristana, dont le nom, féminisation de celui de Tristan, marque son statut œdipien par rapport à Don Lope — mais de Don Lope non moins : celui-ci n'a qu'un cri, lorsqu'il apprend la nécessité de l'amputation : « Coupez-moi les deux jambes tout de suite, si cela peut le lui éviter »), interdite.

L'identification de Don Lope à un prêtre et à un cadavre, dont l'émergence dans le « réel » (de la fiction) clôt le film, et dont le rêve de Tristana est une variante métaphorique, une condensation (la cloche est un symbole multiplement surdéterminé, mais où se retrouvent les principaux signifiants de la chaîne) s'inscrit à la fois sur la scène politique et sur la scène sexuelle ; la structure de la fiction pointe l'articulation de ces deux scènes : comme l'articulation du symbolique et du réel.

Le symbole n'est en effet rien d'autre que cette inscription décalée, cette légère aberration de la représentation au point où le représenté, c'est-à-dire ce que le film produit comme le niveau de *réalité*, se dérobe. Un défaut de la vitre filmique. Le symbole est simplement le défaut (la coupure, l'oblitération, la différence) de la représentation. Ce qui veut dire à la fois un trou (trou de lisibilité) et un nœud (noyau polysémique ou si l'on préfère, germe disséminal). En quoi il ne diffère pas beaucoup de celui que rencontre la psychanalyse : « Un nœud qu'on ne peut mettre à plat est la structure du symbole, celle qui fait qu'on ne peut fonder une identification qu'à ce que quelque chose fasse l'appoint pour en trancher » (Lacan).

L'écriture symbolique n'est rien d'autre que l'écriture du désir, et l'exigence de dissémination dont elle impose la lecture (ce quelque chose qui fait l'appoint pour en trancher) ne saurait mieux en être formalisée que par l'extrait suivant de « L'Histoire de l'œil », qui se greffe d'une manière non arbitraire sur le texte, filmique, de *Tristana* :

« *Elle [Marcelle] me demande presque au même instant de la protéger quand le Cardinal reviendrait. (...)*

« — *Qui est le Cardinal ? demanda Simone.*

« — *Celui qui m'a mise dans l'armoire, dit Marcelle.*

« — *Pourquoi le Cardinal ? criai-je.*

« *Elle répondit presque aussitôt :*

« — *Parce qu'il est curé de la guillotine.*

« *Je me rappelai la peur qu'elle avait eue quand j'ouvris l'armoire ; j'avais sur la tête un bonnet phrygien, accessoire de cotillon d'un rouge criard. J'étais de plus couvert du sang des coupures d'une jeune fille que j'avais baisée.*

« *Ainsi le « Cardinal, curé de la guillotine » se confondait dans l'effroi de Marcelle avec le bourreau souillé de sang, coiffé du bonnet phrygien ; une étrange coïncidence de piété et d'horreur des prêtres expliquait cette confusion,*

qui demeure liée pour moi aussi bien à ma dureté indéniable qu'à l'angoisse que m'inspire continuellement la nécessité de mes actes. »

Si la fiction n'élabore pas son écriture, le symbolique, comme une *différance marquée* du « réel » (du représenté), tout le dispositif, soit se réduit à la délimitation classique du réel et de l'imaginaire, soit s'effondre dans une euphorie imaginaire à bon marché, prodiguant vainement l'effet de rêve. Cette nécessité du scénario comme garantie du réel et surface de protection de l'écriture a toujours été pensée par Bunuel, et précisément Bataille la notait en 1929, à propos du *Chien andalou* : « Ce film se distingue des banales productions d'avant-garde en ceci que le scénario prédomine » (Dictionnaire de « Documents », article *Œil*). Il y a donc de l'imbécillité à reprocher, sans en interroger la possible nécessité transgressive, à la filmique bunuelienne d'obéir « respectueusement à la narration bourgeoise » (« Cinéthique » 7-8).

Le cinéma n'est une langue qu'en tant qu'une fiction, et surtout la *répétition* de cette fiction le constituent comme telle. Le saut transgressif qui *comprend* cette langue ne peut se faire que dans un jeu, une différance réglée (stratégique) de cette langue avec/ en elle-même, c'est-à-dire *dans* la clôture de la représentation. Par quoi le cinéma aussi peut se définir, en un sens très précis, comme une *histoire de l'œil*. — Pascal BONITZER.

1) On sait la complicité de l'idéologie libertaire et de la loi, et la réversibilité du christianisme et de l'anarchisme.

2) Je pense surtout aux Japonais : Masumura, Oshima. Il n'y a pas lieu de voir un hasard dans le fait que ce soient des cinéastes japonais qui manifestent les plus profondes affinités d'écriture avec la filmique bunuelienne. L' « écriture » symbolique et l'écriture non phonétique (telle que la japonaise) ont partie liée.

3) Naturellement ça n'empêche pas, bien au contraire, ces objets de comporter par leur aspect comme par leur fonction diégétique et/ou référentielle une *valeur* symbolique. Et cette valeur joue précisément comme valorisation des effets de la fiction. Il n'est, chez Bunuel, aucunement question de valeur, mais de trace.

4) Il (ne) s'agit (que) d'un signifiant et comme ici le film fonctionne en tous points comme un rêve, une citation n'est pas inutile : « Disons que le rêve est semblable à ce jeu de salon où l'on doit, sur la sellette, donner à deviner aux spectateurs un énoncé connu ou sa variante par le seul moyen d'une mise en scène muette. *Que le rêve dispose de la parole n'y change rien, vu que pour l'inconscient elle n'est qu'un élément de mise en scène comme les autres.* C'est justement quand le jeu et aussi bien le rêve se heurteront au manque de matériel taxiématique pour représenter les articulations logiques de la causalité, de la contradiction, de l'hypothèse, etc., qu'ils feront la preuve que l'un et l'autre ils sont affaire d'écriture et non de pantomime » (Lacan, souligné par moi). L'analogie du film et du rêve porte sur une question d'*écriture* et non d'*effet*. Il est par ailleurs douteux qu'on puisse affirmer en général qu' « un film est un rêve » (Welles).

5) Le chocolat est un important maillon de la chaîne. On le trouve également associé à la fonction ecclésiastique dans *Nazarin*, et de la même manière à l'opulence de celle-ci, à l'épiscopat. La séquence où il apparaît dans ce deuxième film s'achève par un travelling plongeant sur la tasse et le verre de lait, qui sont exactement les mêmes que dans *Tristana* : cf. sur ce point, l'article de Sylvie Pierre.

Le plaisir et le jeu

par Jacques Aumont

1. Survenant à ce moment et de cette façon, *Tristana* ne pouvait d'abord être saisi (accepté) que dans la perspective de son intégration à une œuvre : être reconnu unanimement comme la condensation (l'épuration) du film bunuelien-type. C'est-à-dire comme une sorte de modèle réduit, représentant assez parfait de tout un cinéma plus explicitement (et, dans le cas particulier, plus franchement) que tout autre s'articulant sur le symbolique. Ceci n'étant évidemment perçu qu'à travers la reconnaissance d'un matériel imaginaire, celui du Bunuel de toujours, qui serait depuis longtemps repéré, recensé et exégétisé, sous les espèces de ce que la presse du cœur cinéphilique décrit comme « les-obsessions-de-Bunuel » : ensemble de traits, dont on souligne volontiers, d'ailleurs, ce qu'ils ont d'ostensible, de « gros », et qui sont généralement tenus pour ressortir à quelques concepts dont la commune mesure serait leur vertu transgressive : blasphème, fétichisme en acte, anarchisme libertaire, voire un brin de sadisme, ou de sadianisme. Il devrait être à son tour évident que, pour indéniablement pervers (et indéniablement bunueliens) que soient ces traits, il ne saurait plus s'agir ni de jauger seulement leur rapport possible à une problématique de l'Auteur (dont il n'est pas question pourtant de se dégager si vite), ni de réduire le film à la somme transparente de leurs occurrences : non sans rapport avec le système bunuelien, s'il existe, ni avec un pouvoir « transitivement » choquant de tel matériel, devrait donc faire autrement problème, à y regarder de plus près, que ces éléments soient ici intégralement réinvestis dans un jeu scriptural totalement maîtrisé et radicalisé, qui organise leurs rapports en jouant d'eux comme de « signifiants ».

2. Quelque temps (1) après que don Lope a possédé et « perverti » Tristana (sans doute en mettant en œuvre la tactique qu'il exposait peu auparavant à ses amis du café, « en lui faisant entrevoir le plaisir qu'elle en aurait »), une promenade-scène de ménage les rassemble, alors que Tristana, insatisfaite de leurs rapports amoureux, a déjà cherché un substitut à son tuteur (mari, père) ; amené de loin par un panoramique, le *plaisir*, crié par un marchand d'oublies, passe « sous leur nez » ; le plan suivant nous montre, outre le contrechamp sur Lope et Tristana poursuivant, arrêtés, leur dispute, un unijambiste qui à son tour croise leur chemin. Bien plus loin dans le déroulement de la fiction, c'est Tristana qui, unijambiste elle-même, « consommera » le « plaisir » (les oublies) : en compagnie du muet Saturno, ou plus exactement, devant lui.

2.1. Une description (une lecture) comme celle qui précède ne me paraît pas arbitrairement isoler, puis regrouper, des éléments épars dans le film, et qui ne coïncident pas forcément avec les plans ou les séquences, ni même avec aucun des « syntagmes » que l'analyse pourrait dégager dans la narration. Dans d'autres « séquences » analogues (nous les désignerons ainsi, faute d'autre mot), ce pourraient être des plans, ou des fragments de plans, ou des phrases du dialogue, ou au contraire des scènes entières ; la première condition de validité de ces assemblages, de ces « séquences » étant celle-ci : que tous les éléments



« significatifs » du film soient (au moins en première approximation, comme peuvent l'être une phrase, un plan pas trop compliqué, un geste) *discrets*. Condition que ***Tristana***, sans qu'il soit tellement besoin de le démontrer, remplit : c'est précisément cette façon qu'a (qu'a toujours eue) Bunuel de manipuler des « signifiants » typiques, autonomes de la narration, et nettement dessinés, qui a permis de les isoler, et d'en opérer les recensements évoqués tout à l'heure.

2.2. Qu'un marchand d'oublies croisant le chemin du couple « incestueux », puis d'un autre couple, « anormal » lui aussi, puisse représenter (métaphoriquement) un plaisir que ces couples connaissent ou ne connaissent pas, ne devrait pas beaucoup plus surprendre que le pis de vache que Viridiana se refusait à (ne pouvait pas) toucher, ou que le lait sur les cuisses de Suzana : autres signifiants discrets, simples et facilement lisibles. Le nouveau dans *Tristana* n'est donc pas tant l'existence de tels signifiants, ni même peut-être l'épaississement que Bunuel leur fait désormais subir, les allégeant de plus en plus de toute fonction purement dramatique ; mais bien plutôt, leur tendance, qui va s'accentuant depuis, grosso modo, *Viridiana* (la fameuse « condensation », sans doute), à remplir tout le film : comme si, de même que tous les éléments significatifs du film sont discrets, tous les éléments discrets du film (donc, tout le film) devenaient significatifs, le film pouvant être qualifié de *complet* (par analogie avec le sens mathématique du mot). Tout se passe en effet, dans *Tristana*, comme si chaque plan n'existait qu'en fonction de la présence de ces éléments discrets dont nous parlons, sans pouvoir les définir nettement, mais que le film met en évidence et impose constamment. Mise en évidence qui n'est d'ailleurs pas toujours univoque, tant s'en faut : s'il y a des « séquences » (la majorité) où tout saute aux yeux (telle Tristana manipulant le battant de cloche à forme phallique, puis « voyant » ce battant remplacé par la tête coupée de don Lope : effet fort, simple et immédiat), dans d'autres cas, le fonctionnement est plus subtil : ainsi, des accessoires de duel, explicitement investis, lors d'une scène antérieure, de la fonction de doubles représentants de la virilité et de l'honneur (en un mot : du panache), il ne reste que la place vide, au-dessus de la cheminée, à l'arrière-plan de la scène de crise entre Lope et Tristana, au cours de laquelle Lope, dit par elle l'instant d'avant « perdre ses plumes », lui parle d'honneur à perdre ou pas. Et que parfois même certains de ces signifiants restent flottants, par indétermination (les mimiques insistantes des deux sourds-muets à l'arrière-plan de la scène des migas) ou par hyperdétermination (les pleurs de Tristana devant son œuf à la coque), ne doit pas, en suggérant une possible imperfection du « système », faire douter de sa consistance : mais au contraire témoigner de la maîtrise de Bunuel à manipuler volontairement et sciemment ses signifiants : ce que J.-P. Oudart appelle *le jeu*, et qui très souvent, chez Bunuel, participe carrément de l'*humour*.

2.3. Ouvrons ici une parenthèse sur la nature de ce *jeu*, qui n'est pas seulement arrangement syntagmatique et combinatoire, mais inclut un piégeage constant de la lecture

du film : jouant dans un système dont la perfection étonne, Bunuel ne se prive même pas de jouer de ce système (et de se jouer du spectateur par la même occasion). Par exemple, l'introduction de cet espèce d' « axiome du choix » sur lequel se règle, à ses heures, la conduite de Tristana, introduction presque scandaleuse, frisant la provocation. Mais l'occurrence majeure de cet humour (de cette ironie) me paraît être la suivante (que je résume assez longuement) : l'apparition de don Lope, sur les paroles, le décrivant *off*, du surveillant de l'orphelinat, est ce qui proprement ouvre la fiction, et le dernier plan (Tristana et Saturna prenant congé du surveillant), suite logique et chronologique d'un plan resté en suspens, permet si on le veut, de supposer qu'entre la conversation des trois personnages (T., S., le surveillant) et leur poignée de main, rien n'aurait eu lieu qu'une sorte de parenthèse de caractère fantasmatique, close abruptement, une fois son « climax » atteint avec la représentation de la mort de don Lope, par une sorte de « dégringolade » ramenant, à toute allure et à reculons, de l'imaginaire au réel. Lecture à l'évidence autorisée par le film (et même, des indices supplémentaires y incitent presque : de toutes les « reprises » qui closent vertigineusement le film, la scène de la poignée de mains est la seule à ne pas être répétition littérale ; ou encore, la pomme offerte à Saturno par Tristana, mordue par celui-ci dans la première scène, achevée dans la dernière, et qu'on peut prendre comme ouverture d'un circuit d'échange — cf. l'article de Sylvie Pierre) et qui pourtant y est dénoncée (sans parler de son caractère mécaniste et réducteur, qui devrait suffire à l'interdire), par le côté « pirouette finale » désinvolte du dernier plan. Et c'est peut-être là la plus belle manifestation du jeu bunuelien, qui consiste dans ce cas à empêcher le spectateur d'acquérir et d'exercer un savoir sur le film (le spectateur ne dispose pas de la faculté, accordée à Tristana, de choisir « son » interprétation : on le voit, la terminologie de l' « œuvre ouverte », déjà bien éculée à propos de *Belle de jour*, est ici totalement inopérante).

3. Il faudrait évidemment interroger et théoriser (pas seulement bien sûr dans *Tristana* ni chez Bunuel) cette instance du jeu, qui semble être au fondement même de toute pratique cinématographique (consciente) actuelle, en tant que lieu privilégié d'une pratique esthétique qu'au contraire de la « littérature » ou de la « peinture » elle continuerait d'exercer. Si *Tristana* peut, sur ce point, être exemplaire, c'est en tous cas à manipuler, outre — avec la cohérence parfaite qu'on a notée — ses propres éléments signifiants, leur lecture même. Car, à la lecture, c'est bien ce jeu sur les signifiants qui choque, et fait en quelque sorte scandale (au point d'empêcher ou de dévier la simple compréhension de la fiction — cf. l'article de Pierre Baudry), dans la mesure où, en raison de la *complétude* même du film, tout semble n'advenir que *déjà-dit* (entendu ici, non pas comme l'écrit J.-P. O., au sens où le film ne fait que ressasser un déjà-dit antérieur, mais comme déjà-dit à l'intérieur du film lui-même), comme pour couper l'herbe sous le pied, en la devançant et en la renforçant, à toute attitude interprétative du spectateur. (Ainsi de la situation à la fois conjugale et paternelle de Lope vis-à-vis de Tristana, dite par lui expressément ; ou bien : « Le diable est loin d'être mort », dit-il à une jolie fille pour protester de sa virilité : plus tard, l'assimilation de Lope au diable sera plus que suggérée par le film, notamment à la fin, sous la forme du « diable qui se fait ermite » ; ou encore : « Une fille ne reste honnête que chez elle — et avec la jambe cassée » : on sait ce qu'il adviendra de l' « honnêteté » de Tristana, unijambiste chez elle). Le plus scandaleux étant qu'évidemment, à user ainsi du pléonasme, de la redondance, et d'un système de renvois lui aussi assez complet, Bunuel, d'une part, vise (et réussit) à convaincre le spectateur que le film aura toujours sur lui-même plus de savoir que lui (puisque toute tentative d'interprétation — d'ajout — est prévue, et d'avance déjouée), et d'autre part exaspère et frustre l'attente d'un suspense, conçu comme essentiel à tout récit, dans la mesure où le film, loin de prendre la forme de cette sorte de convergence linéaire qui mène le récit classique d'un début à une fin, se constitue comme une sorte de « feuilletage » de « séquences » intriquées en réseau, et d'où toute causalité aurait été exclue au profit de l'arbitraire du jeu.

Un résultat de ce processus que nous venons de décrire, du jeu maîtrisé et de l'abolition de toute causalité interne, serait donc peut-être le suivant : que le film arrive à donner à des énoncés pourtant manifestement « pervers » le caractère d'autant d'assertions indéniables (le mécanisme ne serait pas très éloigné de celui de la « carte forcée » : désigner une chose avec insistance, en ayant l'air de ne pas la privilégier parmi un ensemble d'autres, peut en effet aboutir à la faire prendre pour « allant de soi »), comme si, pour avoir ainsi balisé et à l'avance parcouru tous les « circuits de signification », et banalisé (à toutes les acceptions du terme) tous les sens possibles, il arrivait à faire passer pour naturel ce qui, dans tout autre contexte, serait en bonne logique mis en valeur contrastante (monté en épingle) : son côté « malsain », « révolté » et « blasphématoire ».

Avant de poursuivre, remarquons que, par contrecoup, on pourrait presque trouver plus étranges, plus dérangeants, des éléments en soi absolument anodins. Par exemple, le chien de don Lope : cette espèce de toutou un peu flasque, dont le rôle n'est peut-être que, purement fonctionnel, de souligner l'aspect au fond très pantouflard du personnage de Lope, prend, par contraste avec la tranquillité dans laquelle se résorbe la violence des scènes où il apparaît (notamment celle où Lope couche pour la première fois avec Tristana), une valeur de sème mystérieux et inquiétant, accentuée par la « rime » que lui fournit la scène du chien enragé abattu par le sosie de Franco — mystère que l'explication complaisante, de type benayounesque, par l'appartenance de Bunuel à la grande tradition surréaliste, ne fait que déplacer. Il faudrait (il faudra) analyser plus finement l'apparition, de plus en plus fréquente dans les films de Bunuel, d'éléments ainsi mis en vedette, suivant le principe de ce que Barthes appelait « effet de réel » : ustensiles à faire le chocolat ou à coiffer les moustaches, dont le moins qu'on puisse dire est qu'on n'en épuise pas la signification à les rattacher au souci de « réalisme », ou de « surréalisme », de Bunuel.

Car (faut-il vraiment encore y insister ?) la perversion dont il est tant glosé à propos de *Tristana* n'est pas (n'est que faiblement) celle que le film se contente de véhiculer (cf. pour plus de précision à son sujet l'analyse détaillée d'Oudart, plus loin), et que, s'il en était encore besoin, la mécanique indéfiniment récupératrice qui consiste à valoriser indistinctement toutes problématiques d'Auteur suffirait bien à digérer, en n'en faisant que la Marque (tératologique, donc renforcée d'autant dans son être-de-Marque — on l'a bien vu, récemment, avec Fellini) d'un système particulier.

Et ce n'est pas non plus cette manipulation, quand bien même exemplairement maîtrisée, de signifiants aussi discrets et désenglués de tout liant narratif soient-ils, non plus que la systématisation rigoureuse de l'articulation du travail du film à l'ordre du symbolique, qui font, en elles-mêmes, nouveauté. Cette double caractérisation de *Tristana* vaut pour toute une part, la plus importante et la plus riche à une lecture actuelle, du cinéma « classique » : épisodiquement (et accessoirement ? — un film comme *Young Mr. Lincoln* tendrait à prouver au contraire son rôle primordial, même si la visée initiale d'une certaine efficacité politique y rend plus fruste et plus sec le fonctionnement des chaînes symboliques) repérable tout au long de l'époque hollywoodienne, elle s'applique évidemment surtout à l'œuvre des quelques « grands obsessionnels » (qu'on pense à *Moonfleet*, ou à *Under Capricorn*, qu'on pourrait analyser, pratiquement sans résidu, en référence à la notion de texte ici mise à contribution. L'exemple de la tête coupée dans ce dernier film devrait suffire à indiquer, en attendant un travail plus détaillé à venir, dans quelle direction pourra s'exercer cette analyse).

Mais l'exercice d'une telle maîtrise, pour y être effectif et déterminant, n'y en était pas moins déguisé : qu'il ait

été reconnu ou méconnu, il était constamment occulté (non sans, parfois, une certaine dimension crapuleuse qui commence à apparaître) ou refoulé, comme faisant partie des « recettes de l'art » (des lois d'une pratique du cinéma comme spectacle — comme leurre), recettes dont il convenait d'assurer l'exclusivité à l'Auteur, dont il fallait bien contribuer à faire surestimer le rôle, dans (avec ou contre) un système qui ne s'y prêtait pas tellement. La maîtrise que met en œuvre Bunuel va, à l'inverse — en quoi elle fait, véritablement, novation — vers une auto-désignation toujours plus accusée : n'admettant ni de leurrer, ni de se leurrer, sur ses pouvoirs réels, il dispose ostensiblement toutes les pièces, et le fonctionnement même, de son jeu, en sorte qu'il devienne impossible d'échapper à la question fondamentale désormais posée par de tels films : celle de la reconnaissance, qu'il faudra donc finir par théoriser, des limites de leur lecture. — Jacques AUMONT.

1) Un temps tout à fait indéterminé. L'écoulement du temps de la diégèse reste d'ailleurs, tout au long du film, constamment in-signalé et in-situé, si ce n'est, par une indication rapide du dialogue, celui qui sépare le départ et le retour de Tristana (et dont la valeur de « deux années » vaut surtout par la coupure fictionnelle qu'elle instaure, ne faisant ainsi qu'insister sur la structure binaire — « en miroir » — du film). Ainsi la fiction se trouve-t-elle, logiquement au regard de ce dont il est réellement question dans le film, installée en pleine anhistoricité (ce qui ne veut évidemment pas dire que le film, lui, ne s'inscrive pas dans une histoire, et même dans plusieurs).

Les deux colonnes (suite)

par Sylvie Pierre

On (la critique) a en général peu songé à remarquer à propos de *Tristana* le nombre — pourtant tout à fait remarquable — de scènes du film où il est question de nourriture.

En voici pour mémoire l'inventaire chronologique :

1) Tristana et Saturna rendent visite à Saturno à l'institut de sourds-muets : Tristana l'ayant pris à part lui fait don d'une pomme qu'elle sort de son sac. Saturno y mord, l'air ravi.

2) Déménagement de Tristana aidée par Saturna. Don Lope veut empêcher les deux femmes d'emporter des vieilleries inutiles. Mais Saturna insiste pour conserver une vieille casserole : « Vous n'y connaissez rien, Monsieur, ça, ça pourra me servir ».

3) Fin de la promenade de Tristana dans les hauteurs de Tolède avec Saturno et son camarade sourd-muet. Visite au sonneur de cloches, père du camarade, qui invite Tristana à partager des « migas ». Commentaires du vieil homme sur la pauvreté de ce plat (il s'agit de pain trempé dans du lait et frit à l'huile) : « si j'avais su que vous deviez venir, j'aurais ajouté des saucisses ».

Tristana accepte cependant l'offre avec bonne humeur.

4) Tristana dîne avec Don Lope qui se plaint à Saturna de la maigreur de l'ordinaire (une ratatouille que l'image atteste comme assez peu appétissante et un seul œuf à la coque pour deux). Celle-ci se justifie par des considérations sur la situation financière de son maître. Don Lope refuse que Tristana se prive de l'œuf pour lui et lui ordonne de le manger. Ce qu'elle fait, en pleurant. On la voit tremper des mouillettes dans le jaune.

5) Seule dans la cuisine, Saturna moud du café. Don Lope l'invite à se hâter.

6) Tristana dîne seule à la cuisine pendant que Don Lope est couché avec un rhume. Le plat que lui sert Saturna (« ça a cuit longtemps ») est un ragoût aux pois chiches.

7) Parlant à un ami, Don Lope fait allusion à un repas plantureux qu'ils viennent de faire et au plaisir qu'il y a pris.

8) Tristana rend une brève visite à Horacio. Elle refuse le café et les gâteaux (« ceux qu'elle aime tant », pourtant, lui dit Horacio) que le peintre a préparés pour elle : « Non, non, je ne prends rien. »

9) Tristana vient de jeter à la poubelle les vieilles pantoufles de Don Lope. Saturna hésite à les souiller définitivement, et les retire de la poubelle avant d'y jeter des restes. Tristana remet les pantoufles.

10) Autre repas de Tristana seule à la cuisine. Solitude, cette fois, non justifiée par la fiction. Tristana mange alors des légumes « bons pour la santé ». Tristana appelée par Don Lope passe son assiette à Saturna qui la termine.

11) Saturna seule à la cuisine prépare un dessert : des pommes au four.

12) Don Lope termine un repas solitaire au champagne. Il divague. Il se sert une coupe et invite Tristana (alors enfuie avec Horacio) à boire avec lui : « Bois femme !... Tu refuses ? Ça ne fait rien, moi je le boirai. » Et il vide la coupe.

13) Don Lope offre des marrons glacés à Tristana revenue vivre chez lui. On le voit une première fois passer à la confiserie s'assurer qu'ils sont prêts. Il y retourne pour en sortir avec un paquet enrubanné qu'il porte avec des airs de vieux beau émoustillé.

14) Les restes du repas de mariage de Don Lope et Tristana : sur la table vide, un énorme gâteau blanc, à peine entamé. Saturna entre pour débarrasser. Elle vide quelques verres.

15) Tristana conduite par Saturno se promène en fauteuil roulant. Auprès du marchand d' « oublies », son visage dur s'éclaire un instant tandis qu'elle gagne des friandises.

16) Le Chocolat :

a) la préparation : Saturna s'active au fourneau à un engin qui ressemble à une petite baratte. Cette préparation terminée, elle verse dans un pot le liquide onctueux qu'elle vient de préparer — sur un plateau — où elle dispose ensuite des gâteaux qu'elle saupoudre de sucre. Ses gestes sont calmes, techniques.

b) Saturna emportant son plateau, son trajet croise perpendiculairement celui de Tristana qui arpente rageusement le couloir. La perspective obtenue par la prise de vue à ce moment est telle qu'on peut croire les deux femmes prêtes à se heurter.

c) Don Lope offre le chocolat à trois ecclésiastiques. La table est encombrée, mais pour peu qu'on y fasse attention, l'ordonnance culinaire de cette collation est extrêmement précise : le chocolat, qui se boit dans des tasses, est probablement fort concentré ; d'où la présence des verres de lait, qui servent à la fois de trempe-gâteaux et de contrepoint gustatif. D'étranges petits pains de sucre neigeux trempent dans ces verres de lait. Le premier prêtre apprécie le chocolat en connaisseur (« comme il est onctueux !... comme il doit être »), le second en silence, tandis que le plaisir du troisième semble gâché par l'envie : un chocolat pareil, il n'a pas les moyens de se l'offrir.



Où nous mène cet inventaire ?

Et d'abord, pourquoi cet inventaire ?

En premier lieu parce qu'une lecture littérale et pour ainsi dire *statistique* du film nous y oblige : la fréquence et la précision des notations alimentaires ne pouvant pas manquer ici de sauter aux yeux.

Ensuite, et à la réflexion, parce que ce n'est pas la première fois dans le cinéma de Bunuel que ce genre de notations apparaît systématiquement. Citons, pour nous en tenir aux films récents : dans *Simon* l'insistance des détails concertant l'alimentation de l'anachorète ; dans *La Voie Lactée*, toutes les scènes de repas ou d'auberge.

Justifications préliminaires qui en somme ne vont pas de soi puisqu'elles reviennent à placer d'emblée cette étude dans le champ d'une stratégie critique *limitée* et bien précise (ou en tout cas en voie de préciser ses limites, comme en témoignent, et témoigneront, ici d'autres textes) : critique d'une œuvre et d'un auteur. C'est donc en tant que *tout filmique* cohérent, renvoyant lui-même à la cohérence d'un *discours personnel* (de Bunuel-auteur) que *Tristana* nous intéresse ici.

Nous connaissons pour ainsi dire maintenant *la date* de ce type de préoccupations, et commençons à entrevoir de quels présupposés théoriques (et idéologiques) il s'autorise. Mais peut-être rendrons-nous justement cette conscience plus nette en nous livrant *en connaissance de cause* à un mode de lecture qui ne saurait, mené jusqu'à son terme, que montrer ses limites, et en appeler un autre.

Pour en revenir donc à nos nourritures, ce que nous leur demandons de clarté c'est la raison de leur système.

Car il est évident qu'elles font système, ici comme dans d'autres films de Bunuel (ce qui n'empêche d'ailleurs pas qu'à première vision / lecture de *Tristana* on puisse les prendre pour toutes « naturelles », le caractère « intimiste » du film les justifiant à la rigueur à lui seul) — l'évidence de cette systématique mise à jour, répétons-le, par une double lecture : celle du film et celle de l'œuvre bunuelienne comme deux totalités de significations structurellement homogènes.

Il nous importe peu en tout cas que les notations alimentaires dans *Tristana* témoignent d'un tempérament « réaliste » (ou « surréaliste ») de Bunuel : que ce parti pris des choses y soit respectueux, voire amoureux, ou ironique. Il est probablement tout cela à la fois — constatation qui ne fait que nous renvoyer à des catégories esthético-littéraires dont la pertinence ne nous préoccupe pas ici.

Nous n'examinons que le fonctionnement d'un système : l'ensemble des rapports, jeux de correspondance et oppositions réglées entre ses différents éléments.

1. *Nourritures de riche / nourritures de pauvre*

Le jeu d'oppositions est extrêmement insistant dans le film où il est constamment dit qu'on mange ce qu'on a *les moyens* de manger : le sonneur de cloche des « migas », Don Lope de la vieille ratatouille avant l'héritage, des desserts au champagne après, etc.

Le luxe alimentaire de Don Lope riche ne va jamais jusqu'à l'orgie. Quelques folies pour Tristana — le champagne, les marrons glacés, le somptueux gâteau de mariage — sinon, c'est l'aisance : la cuisine bourgeoise. Des préparations longues mais simples : il y suffit d'une seule esclave, qui se nourrira des restes. Saturna est ainsi confinée à un perpétuel avant, ou après, ou à côté des repas. La question « qui mange quoi ? » ne définit donc rien moins ici que l'échelle sociale tout entière, et en l'occurrence la société bourgeoise hiérarchisée par le revenu.

2. *Qui nourrit qui ?*

Don Lope nourrit Tristana, et Saturna, moyennant leurs services. Il finit par nourrir des prêtres et ce don d'un repas n'est pas sans conséquences. Un des prêtres nourrit sa famille tandis qu'il mange à la table d'un ancien ennemi de l'Eglise. Si Don Lope est d'abord pauvre, c'est que sa sœur riche « tient la queue de la poêle » : la métaphore culinaire n'est certainement pas là par hasard dans la version française des dialogues. En réalité, ces dépendances alimentaires des personnages du film entre eux ne dessinent rien moins que la structure sociale, les rapports de force qui rendent compte des rapports de fait.

La question des nourritures formulée autrement — par sa métaphore : « qui entretient qui ? » — montre aussitôt les implications du social et du sexuel qu'elle suppose. Ainsi Tristana est déjà symboliquement *prise* par Don Lope lorsque celui-ci la contraint d'accepter l'œuf dont il se prive pour elle. D'où ces larmes très ambiguës dont une certaine délectation ne semble pas absente. Bunuel ne se prive d'ailleurs pas alors de redoubler avec humour ce symbolisme premier d'un autre plus immédiatement lisible. Répondant à cette première et pour elle décisive souillure, Tristana éprouvera ensuite le besoin d'en retourner contre son tuteur une sorte d'envers blasphématoire : l'épisode des pantoufles — autre salissure par la nourriture — mais qui cette fois symboliquement la libère et châtre Don Lope.

3. *Nourritures partagées / nourritures refusées*

Si cet œuf mangé par Tristana est donc bien la marque de sa dépendance sexuelle vis-à-vis de Don Lope, il faut bien remarquer aussi qu'il s'agit d'une nourriture *différente*. En réalité Tristana n'est à aucun moment du film montrée en train de partager aucune nourriture avec son tuteur. De même qu'elle refuse fermement le goûter préparé pour elle par Horacio. Et c'est bien également ailleurs que dans la fiction qu'il faut chercher la raison de ces repas *solitaires* (une solitude nullement névrotique comme en témoignent les nourritures saines qu'elle absorbe alors) de Tristana à la cuisine. En revanche c'est avec joie qu'elle accepte de partager toutes nourritures de la pauvreté et du hasard. Dans une sorte d'égal à égal euphorique que là encore l'humour bunuelien souligne de fines redondances symboliques : la pomme reçue avec ravissement (adamique?) par Saturno, les oublies gagnées *à la loterie*, et qui s'appellent, c'est presque trop beau, « le plaisir ».

La nourriture place alors Tristana dans un statut de différence sociale / sexuelle non plus passive — celui de sa dépendance — mais active, et de valeur proprement politique.

La scène du chocolat est tout à fait exemplaire à cet égard : d'un côté le cercle régressif de l'ordre social retrouvé (tout se passe métaphoriquement dans une onctuosité brun-rose, laiteuse, sucrée — écœurante), de l'autre la claudication rageuse de Tristana, constituant par rapport à ce cercle dont elle est si ostentatoirement absente, une extériorité radicale. Et cette non-participation à des pratiques alimentaires prend ainsi valeur d'un refus de complicité et même d'une menace par rapport à l'ordre bourgeois tout entier.

Menace dont il n'est d'ailleurs pas question qu'elle s'actualise dans le film. Car il n'y a pas qu'un espace entre les déambulations de Tristana et le cercle du chocolat : il y a une différence d'espace, un écart irréductible que le film se soutient à ne pas réduire.

Et de là nous arrivons à des considérations beaucoup plus hasardeuses.

Le système de manipulations signifiantes qui lie entre elles les notations alimentaires dans *Tristana* fonctionne essentiellement, comme nous avons essayé de le montrer, dans le sens d'une inscription des personnages et de la fiction dans le champ du social et du sexuel. En particulier ce système contribue à y installer la différence de Tristana : sa dépendance / indépendance.

Ce système n'est évidemment pas le seul que nous aurions pu analyser. Nous l'avons privilégié parce qu'il nous paraît le plus apte à faire apparaître une volonté constante chez Bunuel de mettre en place dans ses films un *ordre du réel* (social / sexuel) — ordre dans lequel la nourriture constitue évidemment l'instance la plus typique, puisque rien n'est plus réel qu'elle — *contre un autre*, celui du flou métaphysique où il n'y a rien à gagner. C'est ce qu'on pourrait appeler le pari matérialiste de Bunuel. Un choix qui ne va d'ailleurs pas sans appels d'air, sans vacillements de l'autre côté, et qui n'en doit s'affirmer qu'avec un plus grand esprit de système. Toutes contemplations passives de l'ordre choisi lui sont interdites : c'est la guerre apologétique. D'où vient ce paradoxe constant dans l'œuvre de Bunuel : toute matière devant y être sa propre *manifestation*, s'y trouve intensivement consommée, manipulée comme index de soi, absorbée par son nom.

Or il se trouve que le personnage de Tristana dans le film a précisément mystérieux accès à un ordre où la chose excède son nom, accès à une sorte de plaisir dans la chose — la chose elle-même, en ses qualités non point essentielles, mais accidentelles. Au point d'être capable de s'abîmer dans sa *préférence* d'un pois chiche contre un autre du même ragoût, d'une colonne contre une autre du même cloître. Et ce au plus grand trouble et agacement de Don Lope, tandis qu'au contraire Saturna comprend bien que Tristana puisse préférer tel chemin à tel autre, équivalent quant au trajet. Complicité ambiguë des deux femmes dont on ne sait pas s'il faut la mettre au compte de leur communauté de classe (la servante et la prostituée) ou de sexe. Quoi qu'il en soit, et sans qu'on sache si elle la dépasse ou si elle n'y a pas accès, Tristana s'épargne la logique catégorielle où une colonne *vaut* pour une colonne, pour qui veut manipuler son identité.

La splendeur, la souveraineté de Tristana dans le film (son infirmité aussi) est à la mesure de cette aberration logique, qui la voue à une excentricité absolue.

Si Tristana est « l'honnêteté même », s'il ne saurait y avoir d'écart entre ce qu'elle dit et ce qu'elle fera, c'est qu'elle ne se fie *à aucun mot qui pourrait lui tenir lieu de la chose*, c'est qu'elle vit, d'une certaine façon *dans la chose* (et non *dans l'ordre des choses*). Et les choses se compliquent et se gâtent pour elle, si l'on peut dire, au moment où elle en vient à prendre *les mots eux-mêmes* (en l'occurrence, le discours libertaire de Don Lope qu'elle prend au pied de la lettre) pour des choses qu'il est possible de « préférer ».

Don Lope ne commet pas cette confusion. Entre les mots et les choses, il se ménage la distance *de son intérêt*. Le nominalisme absolu dans lequel il vit n'a rien d'un amour des mots ; c'est simplement une adaptation au réel : une construction idéologique pour le justifier. Et de même qu'il n'a pas d'emblée la même « philosophie » (le même corps de mots utiles) pour l'homme et pour la femme, il n'emploiera plus les mêmes mots une fois passé du côté des *possédants*.

Entre l'idéalisme de Don Lope et celui de Tristana il est alors bien difficile de dire où se situe le parti de Bunuel, ou sa critique. Car s'il est certain que le personnage de Tristana comme dehors haineux et splendide de l'ordre idéologique bourgeois fascine Bunuel — et peut fasciner, comme tout drapeau noir a ce pouvoir — il n'en reste pas moins que Bunuel *insiste* (cf. l'admirable scène du balcon sur le non montré-non vu, ou la déconstruction du film à la fin) sur la valeur pour ainsi dire *strictement non-opératoire* de cet invisible innommable où a lieu la violence de Tristana. — Sylvie PIERRE.



Jeux de mots jeux de maître

par Jean-Pierre Oudart

1) De quoi se compose une fiction comme *Tristana ?* De l'articulation de quelques propositions théologiques et « bourgeoises », blasphématoires et érotiques. Soit, schématiquement :

a) la Vierge est pure / Tristana (jeune fille convenable) est sans désir ; Dieu (Père idéal) n'a pas le phallus / la bourgeoisie ne veut rien savoir sur le désir ;

b) il faut posséder la Vierge / Tristana a un désir ; le Père a le phallus / don Lope a un savoir sur le désir.

2) Orpheline de mère, Tristana (la Vierge) est recueillie par un vieil oncle (le Père) qui ne tarde pas à la séduire.

Que le personnage de don Lope s'inscrive dans la fiction comme un sujet omnipotent et omniscient est assez indiqué par l'épisode du voleur du sac à main qu'il dérobe à la recherche de ses poursuivants et plus précisément par le fait que l'aventure de Tristana avec le peintre est très vite inscrite, fictionnellement, comme son fantasme, et



n'est interprétable qu'à être comprise comme telle. Don Lope est un metteur en scène. Inversement et réciproquement, Tristana fantasme sur don Lope dont elle rêve voir la tête coupée à la place du battant de la cloche, et dont elle se sert dans la mise en scène de ses rapports avec le peintre comme du mari qu'elle trompe pour un amant qu'elle refuse d'ailleurs d'épouser, conformément à la leçon de réciprocité sadienne que lui a donnée don Lope de n'accorder à l'autre que la même liberté qu'elle accorde à son propre désir.

3) Qu'en est-il de l'articulation des propositions que nous avons extraites en 1 dans la première partie de *Tristana*, jusqu'au départ de l'héroïne ? Le blasphème se réalise : don Lope abandonne son rôle de Père (idéalement castré) et possède la Vierge. Mais le rôle de metteur en scène (Dieu le Père) que la fiction lui assigne s'avère rapidement corrélatif de la représentation de son impuissance : Tristana lui préfère un autre homme, qui le bafoue. Le retour de Tristana amorce la reprise symétrique des scènes de la première partie, puisque don Lope s'entremet auprès du peintre pour le persuader de procurer à Tristana le plaisir qu'il est trop vieux pour lui donner, qu'il l'épouse ensuite religieusement (effacement de la faute et dénégation du blasphème), pour bientôt sombrer dans la bigoterie (retour à l'ordre), la réapparition de sa tête coupée dans le clocher amorçant la scène de sa mort dans le fantasme de Tristana.

4) Que produit cette reprise des mêmes scènes dans les deux volets de la fiction ? La mise à jour de la logique qui régit le rapport de leurs propositions par la transformation qu'elles subissent et par la permanence structurale (syntaxique) qui se déduit de leur reprise et de leur transformation réglée. Se confirme d'abord que le savoir de don Lope sur le désir (et d'abord sur le désir de Tristana) est corrélatif de son exclusion du champ de ce désir et de son impuissance à le soutenir et à le susciter. Qu'il est un metteur en scène castré, et que le développement de la proposition blasphématoire (le Père idéal a le phallus) servait à le produire comme tel, pour se dénier dans cette représentation (et resurgir dans le rêve de Tristana de la tête coupée dans le clocher). Ce metteur en scène castré doublé d'une figure de blasphème n'est pas produit dans l'abstrait : très précisément dans un champ fictionnel catholique et bourgeois cher à Buñuel. Don Lope est, dans la première partie, un rentier ruiné qui attend l'héritage de sa sœur, dans la seconde (sa sœur morte) un homme riche qui rachète l'argenterie qu'il a dû vendre et qui entretient richement Tristana. Tristana est, dans la première, une jeune fille pauvre, dans la seconde une femme riche mais mutilée qui distribue ostentatoirement sa richesse à des œuvres de bienfaisance. Et Buñuel fait jouer le double privilège (rang/argent) de ses deux personnages l'un contre l'autre en l'articulant à leur infirmité respective (impuissance/mutilation) : don Lope est pauvre, anarchiste, mais a une servante (ou plutôt deux, Tristana constituant bientôt l'objet de son privilège social/sexuel) ; il est ensuite

riche, digne (marié) mais impuissant (repoussé). Tristana est pauvre et désirée comme une servante ; elle est riche et bourgeoisement respectée, etc.

5) Mais ces équivalences très évidentes n'épuisent pas la lecture du film, perpétuellement déroutée par le fait que si elles dessinent le statut social/sexuel des personnages de la fiction, les scènes (et les images) où elles s'inscrivent les comprennent dans une représentation qui les pervertit continuellement. Comment est produite cette perversion ? Par l'inscription de ces clichés dans le champ d'un fantasme érotique que nous pouvons cerner dans la boucle accomplie par l'engendrement et le développement réciproque du fantasme de don Lope par la trajectoire du désir de Tristana : c'est le lieu érotique d'où toute la fiction bunuelienne peut se penser, dans l'articulation des propositions qu'elle investit, dans la logique de son blasphème. Ce qui s'y dit ne se confond pas avec la leçon anticléricale à laquelle on serait tenté de la réduire : que le christianisme et la bourgeoisie ont castré l'homme et fait de la femme un fétiche. Il est évident que Buñuel ne formule son double blasphème (désirer la Vierge et pourvoir Dieu du phallus) que pour mieux accuser l'impuissance de don Lope et la fétichisation de Tristana, et subvertir et accomplir le cliché bourgeois qu'il en donne en le dédoublant, en produisant l'un dans le rôle d'un vieux souteneur et l'autre d'une prostituée, dans lesquels les deux personnages finissent d'ailleurs par se fantasmer eux-mêmes (les images et les scènes équivoques de la seconde partie, l'utilisation perverse du déhanchement de Catherine Deneuve, de son maquillage, de sa prothèse, etc.), tout le réalisme de l'écriture bunuelienne tenant au refus d'assigner aux personnages un autre statut que celui auquel la détermination des signifiants investis dans la fiction les destine. Mais cette castration, et l'impossibilité pour l'un et l'autre de se concevoir autrement que dans le champ d'une représentation distordue qui ne comprend le sexe que dans la dénégation que le blasphème formule (il n'est pas castré / elle n'est pas un fétiche) sont impliqués dans un jeu textuel tel qu'il nous fait comprendre que cet écrit sur la castration ne procède de rien d'autre que du champ sémantique qui la comprend : la grande différence d'avec les autres films qui traitent de semblables « obsessions » est que celui-ci n'est ni un film obsessionnel (il ne permet pas d'autre lecture que celle que le décrochement ordonné de ses clichés invite à faire, et ne recèle aucun secret que le cinéaste y ait déposé sans le savoir : leur rapport est d'une logique démasquée par l'écriture, et non pas, comme chez Lang par exemple, impliqué par une *causalité structurale* invisible autrement que dans les effets récurrents de la surdétermination inconsciente du texte), ni un film psychanalytique (il ne délivre pas de diagnostic ni de savoir sur ces « symptômes »). Buñuel avoue ne rien savoir d'autre sur ce qu'il dit que ce que le recueil de tous ces clichés lui en a enseigné et lui permet d'en dire, et la grande force, et l'impasse du film est de ne procéder apparemment d'aucune autre détermination que l'aveu de ce non-savoir (aveu paradoxal, nous verrons comment).

6) Impasse absolue, donc, et maîtrise absolue.

Comment, au point de cette butée, relancer l'analyse ? Sans doute en montrant comment le cinéaste bute sur ses propres présupposés idéologiques, et s'ingénie à produire dans les scènes de son film leur impasse (comble de la lucidité destructrice) : si l'anarchiste-bourgeois don Lope se réclame de Sade pour proclamer le droit de tous à la jouissance sexuelle et à la « liberté » sous toutes ses formes, Buñuel montre aussitôt dans quelle problématique (fictionnelle/réelle) cette idéologie s'inscrit : soit celle d'un interdit (religieux) procédant d'une idéalisation que le blasphème dénonce, soit celle d'un rapport (bourgeois, de Maître à Esclave) corrélatif, dans la fiction, de la castration/fétichisation mise en scène par les deux personnages qui se repassent, de la première à la seconde partie, le rôle parodique du Maître. Dans ce rapport s'inscrivent ainsi (l'inscription érotique et sociale de la fiction étant corrélatives et impliquées l'une par l'autre. Mais encore une fois, pas impliquées, comme dans le cinéma « classique », dans un rapport de surdétermination : exigées par l'appartenance de leurs éléments à un champ fictionnel qui comprend aussi bien les romans bourgeois du XIXe siècle que le cinéma de Renoir, et dans lequel la référence très lointaine à une Espagne d'avant-guerre vient se surimprimer sans créer aucune rupture) des allusions précises à l'ordre social et au travail, mais qui restent comprises dans le cadre de l'idéologie libertaire de Buñuel que son écriture même implique (un peu comme celle de Renoir), en produisant un jeu de clichés équivalents (sociaux, sexuels, théologiques) qui se commentent, se relancent, s'annulent réciproquement (dans l'unique perspective fictionnelle de la mort : mais d'une mort fictionnalisée dont l'interminable fin du film vient souligner le caractère d'artifice rhétorique).

7) Peut-on dire qu'une telle fiction participe encore d'une structure commune à toutes celles régies par le parcours d'une femme ? *Tristana* en diffère dans la mesure où toutes la mettent en scène comme la valeur (le fétiche) qui circule de scène en scène et dont la traversée est prétexte soit à nous montrer l'édification de son mythe du point de vue même de sa mythologie (Hollywood), soit à le critiquer d'un point de vue « humaniste » (c'est-à-dire le plus souvent obsessionnel), tandis que lui (un peu comme *Petit à petit* de Rouch) ne donne rien de plus à en penser que la succession des clichés qu'il en propose. De sorte que si le désir de Tristana est de ne pas être aimée comme un fétiche (vierge ou prostituée), la plus fétichiste de toutes les scènes est bien celle (où Buñuel dénonce sa critique du fétichisme) où elle dévoile sa nudité au muet qui n'en soutient pas la vision, absente du film. Mais tout le propos de Buñuel est de signifier, à tous les niveaux possibles, par tous les moyens, le fétichisme, en le faisant jouer toujours à contre-sens de la référence fictionnelle actuelle de chaque scène (par exemple dans la scène (mélo)dramatique où le peintre vient de prendre congé définitivement de Tristana et où don Lope, soudainement émoustillé, évoque la prostituée unijambiste de sa jeunesse). De sorte que si (voir 5) Buñuel avoue ne rien savoir sur ce qu'il manipule, l'écriture de son film pose un problème : pourquoi le thème de la castration, du fétichisme, et plus généralement du désir, est-il posé en termes de savoir, impliqué dans une problématique fictionnelle du savoir (de don Lope et de Saturna qui, toute bigote qu'elle soit, en sait très long sur le désir) ? Le film désigne ainsi son appartenance à un moment de l'histoire de la fiction (mais aussi, corrélativement, de l'idéologie et de la science) où ça se sait, parce que ça s'est écrit (depuis la fin du XVIIIe siècle) et que ça s'est même théorisé (avec la psychanalyse). Le film désigne ainsi, pour autant qu'il bénéficie du « retour du refoulé » de l'écriture bourgeoise, sa position d'impasse (voir 9) par rapport à un travail dont il ne réinvestit que ce qui, de sa production, fait aujourd'hui l'objet d'un *savoir idéologique* distribué en *équivalents* (religion / bourgeoisie, sexe / argent, sexe / religion). Le problème résolu par cette écriture (et par toute l'écriture contemporaine) pourrait se formuler ainsi : puisque ça se sait désormais (que le christianisme, les rapports sociaux bourgeois, ses mœurs et ses fantasmes sexuels ne sont pas sans implication réciproque), comment cela peut-il encore s'écrire (se produire dans une écriture *comme si* ça ne se savait pas déjà) et se dire (puisque ça ne peut plus que se dire, puisque c'est advenu au registre du savoir) ?

8) La fiction réduite aux propositions blasphématoires dont les films précédents faisaient leur morceau de bravoure, commandait la forme symétrique et les variations binaires que le cinéaste tire des différentes situations où elles s'inscrivent, toute la deuxième partie consistant en fait à les effacer, mais pour en produire de plus scandaleuses. Cette production nouvelle est beaucoup plus difficile à cerner que la première, parce qu'elle réinvestit en sens « inverse » les mêmes propositions, les premières produisant au moyen du mélodrame bourgeois les figures profanées de la religion, les secondes impliquant ces clichés mé-

lodramatiques dans une phraséologie religieuse qui se dévoile imprévisiblement dans des opérations qui s'effectuent désormais mystérieusement sous son signe, créditées de tout ce que la fiction a produit dans la première partie : le Rachat du pécheur redouble celui de son argenterie (et ce Trésor lui revient au moment du retour de Tristana), la Charité prend figure de proposition louche, le Mariage efface la faute et le blasphème tout en le réalisant monstrueusement, les déambulations de la (Grande) Prostituée dans un couloir sombre scandent étrangement la scène du goûter provincial des trois prêtres et du vieillard (si l'art de Buñuel a bien quelque rapport avec celui de Goya, c'est bien par la faculté maîtresse chez eux de produire de tels jeux de masques, redoublement des figures, jeux de signifiants). Mais la beauté et le pathétique de la seconde partie tient moins à cet envahissement de la fiction par le cliché religieux qu'à l'écart qu'il accuse entre la trajectoire proprement érotique de *Tristana* (disons son *sens*) et le piège qui se referme sur cette fiction comme sur son héroïne : c'est qu'ayant produit, au moyen d'une mise en scène de l'érotisme, un blasphème qui n'avait pas d'autre fonction que d'en signifier l'impasse (castration et fétichisme), Buñuel ne peut pas éviter, pour que cette impasse soit véritablement signifiée et non dérobée, comme dans la première partie, par la signification religieuse des scènes, de les *redoubler*. On peut dire que le principe du redoublement des situations était strictement impliqué par le parti pris de son écriture, nécessaire pour que la signification émerge du détour (de la perversion) que le cinéaste s'imposait pour la produire : perversion qui, elle, n'était pas effaçable, et relançait un blasphème impossible désormais à effacer, car écrit. La première partie le met progressivement en scène, la seconde le produit dans le moindre jeu d'écriture, le moindre plan.

9) Ce film érotique se donne ainsi à lire comme une fiction théologique et blasphématoire de la même manière que les films d'Eisenstein apparaissent surdéterminés par les figures de la Trinité : ce qu'ils signifient ne s'articule que d'un déjà écrit qu'ils réinvestissent non sans en subir consciemment ou inconsciemment les effets. (Où situer la barre conscient/inconscient ? Pas en tout cas dans le « refoulement » du pré-texte dans l'opération de la réinscription, mais dans le fait que les cinéastes savent ou ne savent pas ce qui, de leur discours, est impliqué structuralement par l'opération de la réinscription : le problème n'est ainsi pas de savoir si l'inscription de figures et de schémas empruntés au discours théologique impliquent un « refoulement » de la religion chez Eisenstein, mais ce que cette inscription peut impliquer de méconnaissance de son discours *actuel*. Car il est évident qu'Eisenstein ne sait pas tout ce qu'il dit, et que ce manque de savoir sur son discours est à chercher dans l'écart entre ce qu'il véhicule d'idéologie révolutionnaire (son sens) et le rapport des signifiants qui produit ce sens, mais qui ne s'y réduit pas. On peut dire qu'il n'est pas possible de situer, s'il y en a un, l'inconscient du discours de Buñuel à ce niveau, puisque le propos même du cinéaste est d'épuiser tous les sens déjà produits par les différentes combinaisons signifiantes qu'il met en jeu d'une manière qui n'est nullement hasardeuse, régie, pourrait-on dire, par la *reconnaissance anticipée* que le cinéaste escomptait de ces mises en rapport. Ce qui n'empêche pas que des surprises s'y produisent, comme dans l'extraordinaire scène du goûter, la plus condensée de toutes, où se produit un précipité qui ne pouvait avoir place qu'à la fin du film, bénéficiant des effets de relance de toutes les combinaisons antérieures).

Le travail très conscient de Bunuel consiste à chercher à en tirer le maximum d'effets de perversion, le plus petit commun dénominateur du choix de chaque proposition étant sa possibilité de signifier, dans un contexte différent, ceci et cela, tout le film se produisant en fait comme un gigantesque jeu de mots auquel il serait certainement vain de chercher une autre cause que la recherche, par le cinéaste, de tous les doubles sens qu'il pouvait en tirer. Avec cette particularité toutefois, qui ne ressortit pas à l'inconscient bunuelien mais à celui du catholicisme et de la bourgeoisie (le nôtre), que ce double blasphème, du développement et de la boucle duquel se produit la fiction (on pourrait évoquer ici les « points de capiton » de la théorie lacanienne), signifie les obsessions érotiques majeures de cette culture. Elles désignent l'appartenance du film au registre de toutes les fictions bourgeoises qui s'en sont articulées (ou plutôt qui en ont produit les signifiants, un inconscient n'étant pas antérieur à la production de ses signifiants : comme le dit Lacan, l'inconscient n'est pas la condition du langage, mais le langage est la condition de l'inconscient qui se constitue, en tant qu'archive, de la surinscription de discours successifs) tandis qu'il les épelle.

L'opacité absolue et la totale transparence du film tient à ce qu'il se situe, par rapport à leur travail inconscient, sur le plan du savoir (un savoir qui ignore tout de ses fondements) et du *jeu*. Dans l'impasse absolue d'un savoir qui ne peut plus être que remis en jeu pour reproduire comme par hasard un déjà écrit et un déjà dit, ce qui nous montre, encore une fois, que *la maîtrise est aujourd'hui plus que compatible avec le jeu*, qui est même la seule et dernière chance qu'a le Maître de faire croire et d'imaginer qu'il produit un discours nouveau. Cela fait lever une question à laquelle on peut sans doute maintenant apporter un début de réponse : celle de la *pulsion scripturale* qui régit, indépendamment de ce qu'il tient à dire, la production d'un cinéaste comme Buñuel, et qui le détermine à produire maintenant un film beaucoup plus schématique que les précédents, plus condensé et plus structural, et s'articulant, en tous les points de son parcours, du signifiant majeur de la castration (phallus/fétiche). Cette décantation, cette production qui va à rebours de la prolifération des discours antérieurs, semblent régies par un fantasme unique, ou plutôt par la nécessité de ne plus inscrire dans le film que ce qui en produit la formule la plus réduite : un homme castré désire une femme fétichisée. Tout le mouvement de l'écriture érotique bourgeoise semble aller, depuis qu'il l'a produit, vers une toujours plus grande réduction de son discours à ce savoir sur lequel elle bute désormais, qu'elle ne semble pas plus pouvoir « dépasser » que ne le font toutes les images qui aujourd'hui le ressassent, et d'abord les clichés publicitaires, parce que très certainement les structures sociales actuelles impliquent toujours l'inscription du rapport érotique dans un discours qui s'articule d'un équivalent universel (le phallus).

10) Il faudrait parler d'écriture maîtrisée à propos d'une fiction qui investit ses signifiants dans un jeu tel que tout recours à un référent qui ne soit pas du déjà dit, du déjà écrit ou du déjà vu (dans les films de Buñuel et ailleurs) s'exclut par le fait même que son écriture, et elle seule, en produit l'*actualisation* (plutôt que de « connotation », ne pourrait-on pas parler d'actualisation — sans cesse remise en question, mais sans cesse possible aussi de par le choix même des termes de la combinatoire signifiante, d'une série de groupes — au sens où on parle de groupes en sculpture ou en peinture, impliqués dans un certain nombre de discours, ici essentiellement théologique et érotique, dont les séquences homologues s'actualisent et s'éclipsent réciproquement selon le contexte dans lequel la combinaison des signifiants s'effectue : contexte déterminé par les indications proprement scéniques données par l'implication de ces « situations » dans le champ des différents sujets de la fiction qui tout à la fois jouent un rôle et tiennent lieu pour les autres d'indicateurs de rôle) en dehors de toute ambiguïté, équivoque, de contiguïté avec une quelconque réalité concrète (le recours à un référent réel n'étant de toute manière jamais pensable autrement que comme la confrontation de l'objet produit par l'analyse du film avec le modèle théorique, produit ou emprunté, de la réalité concrète que le film est censé représenter, c'est-à-dire signifier. De toute manière, on ne peut pas prétendre sortir, sauf à tomber avec plus ou moins de retenue dans l'illusion idéologique de la connaissance immédiate, du



cadre d'au moins deux discours dialectiquement impliqués dans le procès de la connaissance du film comme représentation signifiante d'une réalité concrète).

Ce jeu textuel, pour déroutant qu'il soit, ne produit en fait rien d'autre qu'une série d'équivalents (fictionnels, idéologiques, théologiques) qui ne nous renvoient à rien d'autre qu'à un trésor imaginaire (comparable au trésor du linguiste) dont il fait lui-même partie sans rien lui ajouter d'autre que la structure décantée qui l'ordonne. Comme toute l'écriture actuelle, *Tristana* ne fait que « libérer » du signifiant sans rien nous faire savoir que nous ne sachions déjà sur les équivalences qu'elle établit, et sans évidemment rien nous apprendre sur la causalité structurale qui régissait les agencements dont le film se joue et qu'il détruit sans les déconstruire.

Peut-être n'y a-t-il pas aujourd'hui d'autre pratique esthétique possible que celle-ci (il faudrait se demander pourquoi). Et ce n'est pas tant pour en dénier l'intelligence ni la beauté que pour aller contre les prévisibles éloges qui ne pourront manquer d'en être faits que je m'inscris en faux contre l'idée qu'elle déconstruise quoi que ce soit de l'idéologie bourgeoise, de la théologie ni de la « névrose » des temps modernes (ce serait lui demander plus qu'on ne demande aujourd'hui à la science), ni que son écriture soit en rien subversive, sauf à la croire telle dans le champ d'une idéologie et d'une esthétique du *texte* dont nous ne nous faisons pas faute de nous soutenir.

11) Il faudrait (il faudra de plus en plus, avec tout ce que cela implique de distance à prendre par rapport à cette idéologie qui vient à point en couvrir l'impasse) définir le *texte idéologique* comme une écriture qui (re)produit des équivalences déjà établies, des jeux de mots et des métaphores parfaitement contrôlées, à l'intérieur même du champ de leur production antérieure, ou, comme ici, d'un champ qui se constitue de leur commun dénominateur (étant entendu que le peu de référence faite à l'Espagne dans le film de Buñuel est strictement filtré et conditionné par son insertion possible dans la fiction), et dont la forme fictionnelle est ainsi strictement régie par la rhétorique que leur mise en rapport implique (voir 1) : ici une symétrie et des séries de rapports binaires prodigieusement compliqués d'ailleurs par les perpétuels glissements et perversions de l'écriture bunuelienne, dont on peut penser que leurs structures syntaxiques constituent tout l' « inconscient » du film. Admirable bricolage, *Tristana* s'inscrit dans le cadre d'une esthétique du résidu qui ne signifie peut-être aujourd'hui rien d'autre que la marge de « liberté » concédée, dans le domaine esthétique (ou plutôt dans le champ d'une production fictionnelle qui n'est plus attentive qu'aux règles de son propre jeu — d'un jeu dont elle n'interroge pas les causes), à ses producteurs et consommateurs. Aussi devons-nous jouir de ce blasphème en nous rappelant que seule son écriture est blasphématoire et qu'il n'est toléré et par nous aimé que parce qu'il est ainsi écrit.

Jean-Pierre OUDART.

Luis Buñuel : Textes 1927-28

Nous publions ici quelques critiques écrites par Bunuel — de Paris — pour la Gaceta literaria *de Madrid en 1927-1928, et rééditées dans le numéro 1 de* Griffith *(Madrid, octobre 1965). Elles sont précédées de deux récits de la même époque, publiés pour la première fois dans le récent et remarquable « Luis Bunuel - biografia critica » de J. Francisco Aranda (Editorial Lumen, Barcelone 1970). Devant ces deux aspects complètement indépendants de la production bunuelienne, on pourra s'étonner de le trouver déjà tant lui-même dans sa fiction, et encore si peu dans ses critiques : celles-ci ne font que refléter l'état de la réflexion sur le cinéma dans la critique et l'intelligentsia françaises d'alors. Il était sans doute important de faire acquérir droit de cité au cinéma dans les pages d'une revue d'avant-garde littéraire, mais Bunuel ne considéra jamais cette activité avec beaucoup d'intérêt. Dans une lettre citée par Aranda, il écrit : « Malgré mes succès de critique — quelle horreur !* — je ne suis pas critique. *Je veux être critiqué par d'autres pour mes œuvres. Pour l'instant, ça me convient pour m'ouvrir un chemin ».*

Une histoire décente

Carmencita était très docile. L'innocence de Carmencita était proverbiale. Sa mère veillait sur elle nuit et jour, et dressait devant sa fille le rempart de sa vigilance contre les périls du monde. La mère, alors que Carmencita approchait de ses douze ans, se montrait des plus préoccupée. « Le jour où ma fille menstruera *pour la première fois*, pensait-elle, adieu sa belle innocence ». Mais elle parvint à résoudre le problème. Quand elle vit Carmencita pâlir pour la *première fois*, elle s'en fut dans la rue comme une folle et peu après revint avec un gros bouquet de fleurs rouges. « Tiens, ma fille, tiens, maintenant tu commences à être une femme ». Et Carmencita, trompée et ravie par ces merveilleuses fleurs rouges, en oublia de menstruer. Tous les mois, douze fois par an, pendant de nombreuses années, Carmencita fut ainsi trompée et protégée de la honteuse vérité. Aux cernes annonciateurs du 30 de chaque mois, sa mère lui mettait en main les fleurs rouges.

Carmencita franchit sa quarantième année. Sa mère, déjà très vieille, l'appelait encore Carmencita, mais tout le monde l'appelait Dona Carmela. A cet âge, vint un mois où Carmencita n'eut pas de cernes, et sa mère lui offrit alors un *bouquet* de fleurs blanches. « Tiens, ma fille, c'est le dernier bouquet que je t'offre, car tu as fini d'être une femme ». Carmencita protesta. « Mais, maman, je ne me suis même pas rendu compte que je l'ai été ». A quoi la mère répondit : « Tant pis pour toi, ma fille ». Et le *bouquet* blanc, fané, effeuillé, sec, fut celui que l'on déposa dans le cercueil de Carmencita.

Histoire indécente

Avec Mariquita, quand elle arriva à l'âge critique, sa mère voulut faire la même chose qu'avait faite celle de Carmencita, et quand elle la vit pâlir et ses yeux se cerner, elle lui offrit un *bouquet* de roses rouges. Mais Mariquita était beaucoup plus effrontée que Carmencita. Elle prit le bouquet, ouvrit la fenêtre, jeta les fleurs et se mit à menstruer.

« Découpage » ou segmentation cinégraphique

Devrons-nous refuser l'emploi du mot *découpage* (1) au nom de son équivalent espagnol « recortar » (2) ? Mis à part le fait que notre vocable n'est pas aussi spécifique que son correspondant français, il s'adapte encore moins que celui-ci à l'action qu'il prétend exprimer. En outre, *découpage* est un terme consacré par l'usage : il acquiert une intention appropriée lorsqu'il s'attache à désigner cette opération préalable et fondamentale au cinéma, qui consiste à séparer et ordonner, simultanément, des fragments visuels contenus de façon informelle dans un *scénario* cinématographique. A coup sûr, la terminologie technique française, appliquée au cinéma, pâtit de graves défauts et de mystifications de vocabulaire, mais on ne peut nier que depuis quelques années, une minorité cultivée s'intéresse, dans ce pays, au cinéma ; soucieuse de créer un vocabulaire spécifique et de se constituer une terminologie technique, elle commence par déterrer l'ancienne, empruntée dans sa quasi-totalité au théâtre. Nous ne disons rien de l'Amérique, où la terminologie technique apparait aussi adéquate et utile que sa propre technique cinématographique. Mais, en Espagne ? Notre vocabulaire fut improvisé par la masse neutre, moins redevable en cela au vocabulaire intellectuel et technique. En conséquence, de deux choses l'une : ou bien il arrive en Espagne ce qui se produit en France et, mieux encore, en Amérique, et alors nous utiliserons des mots vernaculaires, ou bien nous nous voyons contraints d'emprunter des vocables étrangers, si tant est que nous ne donnions pas libre cours — et c'est bien le cas — à notre imagination ; tout sauf accepter le jargon de notre cinéastie militante, comme « guion » (3), « rodar » (4), « copion » (5), ou bien pire : « actor » — au cinéma, il n'y a pas d'acteur — et « decoracion » — pas de décoration non plus.

L'intuition du *film*, l'embryon photogénique palpite déjà dans cette opération nommée *découpage*. Segmentation. Création. Scission d'une chose pour se transformer en une autre. Ce qui, auparavant, n'était pas, maintenant est. Manière, la plus simple, la plus complexe de se reproduire, de créer. De l'amibe à la symphonie. Moment authentique dans le *film* de création par la segmentation. Ce paysage, pour être recréé par le cinéma, devra se segmenter en cinquante bouts,

cent, ou plus. Tous ceux-ci se succéderont ensuite, s'organiseront en colonie, pour composer ainsi l'entité *film*, grand ténia du silence, composé de segments matériel (le montage) et de segments idéaux (le *découpage*). Segmentation de la segmentation.

Film = ensemble de plans.

Plan = ensemble d'images.

Une image isolée représente très peu de choses. Monade simple, inorganique, en elle s'arrête et se poursuit à la fois l'évolution. Transcription directe du monde : larve cinématographique. L'image est élément actif, cellule d'action invisible, mais sûre, en regard du plan qui est l'élément créateur, l'individu apte à spécifier la colonie.

On dit beaucoup du rôle du plan dans l'architecture du *film*, de sa valeur « espace-absolu » et du « relatif-temporel » : de sa représentation et de son économie dans le temps, par subordination aux autres plans. Il arrive même qu'on parvienne à réduire toutes vertus du cinématographe à ce que l'on nomme plus ordinairement *rythme* d'un *film*. Si cela peut être exact, appliqué aux tentatives du *film*-musical, il n'en va pas de même lorsqu'on l'applique au cinéma en général, au cinédrame par exemple. D'où il ressort qu'à parler par synecdoque on fait d'une qualité adjective — qui par exception arrivera à être fondamentale —, l'essence, la chose même, et par là s'égalent *rythme* et *découpage* où se renverse la valeur du contenu. Il n'était pas difficile de trouver le truc à force de vouloir continuellement imputer au cinéma la structure, les normes ou du moins la ressemblance avec les arts classiques, et tout spécialement avec la musique et la poésie. Question aussi élastique que celle des influences dans l'art. Pour établir une notion approchée de la photogénie, il est nécessaire de compter avec deux éléments de caractère différent, mais de représentation simultanée. Photogénie = objectif + *découpage* = photographie + plan. L'objectif — « cet œil sans tradition, sans morale, sans préjugés, capable cependant d'interpréter par lui-même » — voit le monde. Machine et homme. Expression la plus pure de notre époque, art nôtre, l'art authentique, nôtre de tous les jours.

Le cinéma est sauvé de la simple photographie d'images animées par l'opération qui consiste à segmenter ; on peut en arriver à affirmer qu'un film de bonne photographie, dont les angles de prise de vues et l'interprétation sont excellents, produirait le même effet, sans un bon *découpage* extraphotogénique, qu'un joli album de photographies animées ; mais il serait aussi éloigné de la notion *film* que les sons produits par un grand orchestre, avant le début de l'exécution, sont loin de composer la symphonie même. Mais le phénomène inverse se produit également : un film sans interprètes, à partir d'objets naturels, d'une médiocre technique photographique, peut arriver à être un bon film. Voilà ce que firent ceux que l'on nomme « les cinéastes d'avant-garde », en France.

Le cinéaste — il convient de réserver ce nom au seul créateur de *films* — ne l'est pas tant au moment de la réalisation qu'à l'instant suprême de la segmentation. Tout le monde peut arriver à connaître plus ou moins bien la technique photocinégraphique : les élus seulement arriveront à composer un bon *film*. Par la segmentation, le *scénario*, ou ensemble d'idées visuelles écrites, cesse d'être littérature pour se convertir en cinéma. Par ce travail, les idées du cinéaste se précisent, se découpent, se subdivisent à l'infini, se groupent tout en s'ordonnant. La réalisation transposera dans le domaine du sensible ces plans idéaux ; de même, l'œuvre musicale existe déjà dans la partition, entière et déterminante bien qu'aucun musicien ne l'exécute. Les intuitions se font au cinéma à coup de mètres de celluloïd. L'émotion se déroule, tout comme un mètre-ruban. Un adjectif vulgaire peut briser l'émotion d'un vers : de même, deux mètres de plus peuvent détruire l'émotion d'une image. Pratiquement, l'opération de segmenter précède toutes les autres dans la réalisation d'un *film*. C'est un travail qui ne requiert d'autre instrument que la plume. Tout le *film*, jusqu'en ses moindres détails, demeurera contenu dans les feuillets : interprétation, angle de prise de vues, métrage de chaque segment ; ici un *fondu-enchaîné* (6) ou une surimpression pour un plan américain, italien ou *long-shot*, ceux-ci étant déjà choisis : panoramique ou *travelling*. Fluence miraculeuse des images qui, spontanément et sans interruption, vont se classer, s'ordonner dans les alvéoles que sont les plans. Penser en images, sentir avec des images ! Ces yeux imprégnés de soir nous regardent un instant, moins d'une seconde ; ils s'éteignent, se vidant de leur substance dans l'ombre, en... « deux tours de manivelle, fermer en fondant ». Cette main, ouragan de poils, chargée d'intentions inédites, d'âme, disparaît du champ ; un coup de panoramique, comme une vague, nous précipite au milieu des sept pêchés capitaux en quelques coups d'œil. L'univers, l'infini et la minute, la matière et l'âme peuvent naviguer entre les marges réduites de l'écran — océan et goutte — qui délimitent dans le cerveau du cinéaste comme une nouvelle dimension de l'âme.

André Levinson publia, voici quelque temps, une étude sur le style au cinéma, où il attribuait au montage autant de qualités que nous en avons accordées nous-même à la segmentation. Cela est dû, sans doute, au confusionnisme qui règne en matière de termes techniques et à la connaissance incomplète des procédés cinématographiques. Qu'importe que, parfois, et presque toujours à cause de l'insuffisance d'un *découpage*, on complète dans l'opération posthume du *montage* les déficiences et les erreurs que l'on aurait dû prévoir au début ? Il se trouve même des gens pour commencer à filmer sans avoir trouvé une seule ligne de leur *découpage*, et ce, dans la majorité des cas, par ignorance crasse du métier ; et d'autres, ce qui est moins fréquent, par excès de pratique, de suffisance, parce qu'ils ont beaucoup pensé à ce qu'ils vont entreprendre et que, par avance, ils diposent d'un montage mental. Le fait même pour quelqu'un de s'installer avec son appareil devant l'objet à filmer présuppose l'existence d'un *découpage*.

Il arrive aussi qu'au moment de la réalisation, parce que l'exigent les circonstances, il est nécessaire d'improviser, de corriger, de supprimer des choses qu'auparavant on avait considérées comme bonnes. Que le *découpage* soit écrit ou non, son idée est inhérente à la notion de *film*, de même que l'est aussi celle de l'objectif. Quant au montage, il n'est rien d'autre que « la main à la pâte », l'acte matériel d'accoupler des éléments bout à bout, en faisant concorder les différents plans entre eux ; en se débarrassant, à grand renfort de ciseaux, de quelques images importunes. Opération délicate, mais éminemment manuelle. L'idée directrice, le défilé silencieux des images, concrètes, déterminantes, mises en valeur dans l'espace et dans

le temps, en un mot le *film* a connu sa première projection dans le cerveau du cinéaste.

Après tout ce que nous avons dit, on comprendra que seule une personne très au fait de la technique et des procédés cinématographiques pourra se charger de réaliser une segmentation efficace, bien que beaucoup de profanes en matière de cinéma se croient doués de talents suffisants, parce qu'ils se contentent de donner un numéro d'ordre à chaque paragraphe de leur scénario. Le malheur, c'est que, entre professionnels — ne disons rien de l'Espagne, et à la rigueur six ou sept noms en France —, on garde la même idée du *découpage* qu'entre profanes.

(1) : En français dans le texte, comme tous les emplois de ce mot.
(2) : « Recortar » = découper.
(3) : « Guion » = scénario.
(4) : « Rodar » = tourner.
(5) : « Copion » = synopsis.
(6) : En français dans le texte.

Métropolis

Métropolis n'est pas un film unique. *Métropolis*, ce sont deux films collés par le ventre, mais avec des nécessités spirituelles divergentes, d'un extrême antagonisme. Ceux qui considèrent le cinéma comme un discret conteur d'histoires éprouveront avec *Métropolis* une profonde déception. Ce qui nous y est raconté est trivial, ampoulé, pédant, d'un romantisme suranné. Mais, si à l'anecdote nous préférons le fond « plastico-photogénique » du film, alors *Métropolis* comblera tous les vœux, nous émerveillera comme le plus merveilleux livre d'images qui se puisse composer. Il est fait, donc, de deux éléments antinomiques, détenteurs du même signe dans les zones de notre sensibilité. Le premier d'entre eux, que nous pourrions nommer lyrique-pur, est excellent ; l'autre, anecdotique ou humain, en arrive à être irritant. Tous deux, dans leur simultanéité ou leur succession, constituent la dernière création de Fritz Lang. Ce n'est pas la première fois que nous observons un dualisme aussi déconcertant dans les productions de Lang. Exemple : dans l'ineffable poème *Les Trois Lumières* s'étaient intercalées des scènes désastreuses, d'un mauvais goût raffiné. Si à Fritz Lang échoit le rôle de complice, c'est son épouse, la scénariste Thea von Harbou que nous dénonçons comme auteur de ces tentatives éclectiques de dangereux syncrétisme.

Le « film », tel la cathédrale, devait être anonyme. Des gens de toutes classes, des artistes de tous ordres sont intervenus pour élever cette monstrueuse cathédrale du cinéma moderne. Toutes les industries, tous les techniciens, des foules, des acteurs, des scénaristes ; Karl Freund, l'as des opérateurs allemands, et avec lui une pléiade de collaborateurs ; des sculpteurs, Ruttmann, le créateur du « film » absolu. En tête des architectes figure Otto Hunte ; c'est à lui et à Ruttmann que l'on doit en vérité les « visualisations » les plus réussies de *Métropolis*. Le décorateur, dernier des vestiges abandonnés au cinéma par le théâtre, c'est tout juste s'il intervient ici. Nous ne l'avons deviné vraiment que dans les pires moments de *Métropolis*, dans ce qui, bien emphatiquement, était nommé « les jardins éternels », au baroquisme délirant, au mauvais goût sans précédent. Au décorateur se substituera désormais, et pour toujours, l'architecte. Le cinéma servira de fidèle interprète aux plus audacieux des rêves de l'architecture.

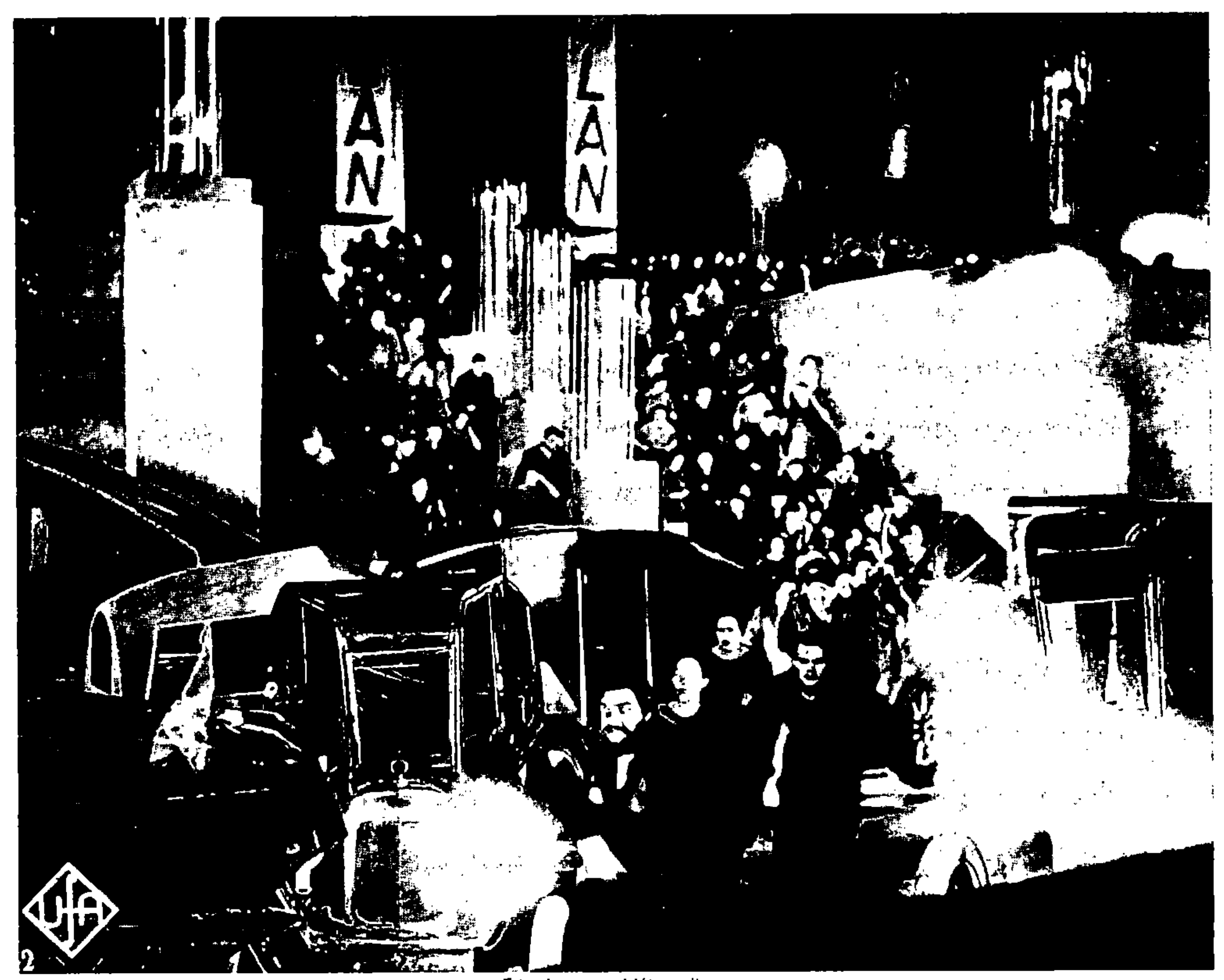
La pendule dans *Métropolis* ne comporte que dix heures ; ce sont celles du travail. Et à ce rythme à deux temps se déroule la vie de la cité tout entière. Les hommes libres de *Métropolis* tyrannisent les esclaves, sortes de niebelungen de la cité, qui travaillent dans un perpétuel jour électrique, dans les profondeurs de la terre. Il ne manque, dans le simple engrenage de la République, que le cœur, le sentiment capable d'unir des extrêmes si ennemis. Et dans le dénouement, nous verrons le fils du directeur de *Métropolis* (le cœur) unir en une fraternelle embrassade son père (le cerveau) au contremaître général (le bras). Mélangez ces ingrédients symboliques à une bonne dose de scènes de terreur, ajoutez un jeu d'acteurs démesuré et théâtral, agitez bien le mélange : vous aurez obtenu l'argument de *Métropolis.*

Mais en revanche, quelle enthousiasmante symphonie du mouvement ! Comme chantent les machines au milieu d'admirables transparences, « arc-de-triomphées » par les décharges électriques ! Toutes les cristalleries du monde, décomposées romantiquement en reflets, sont arrivées à se nicher dans les canons modernes de l'écran. Les plus vifs scintillements des aciers, la succession rythmée de roues, de pistons, de formes mécaniques jamais créées, voilà une ode admirable, une poésie toute nouvelle pour nos yeux. La Physique et la Chimie se transforment par miracle en Rythmique. Pas le moindre moment statique ! Les intertitres même, qui montent et descendent, tournent, décomposés bientôt en lumières ou dissipés en ombres, se fondent au mouvement général : eux aussi parviennent à être image.

A notre avis, le défaut capital du film tient à ce que son auteur n'a pas suivi l'idée illustrée par Eisenstein dans son *Cuirassé Potemkine*, à ce qu'il a oublié un seul acteur, pourtant plein de nouveauté, de possibilités: la masse. Le thème de *Métropolis* cependant s'y prêtait. Il nous a fallu supporter, en échange, une série de personnages pleins de passions arbitraires et vulgaires, chargés d'un symbolisme auquel ils ne répondaient pas, tant s'en faut. Cela ne signifie pas que dans *Métropolis* les multitudes soient absentes ; mais elles semblent plutôt obéir à une nécessité décorative : nécessité d'un « ballet » gigantesque ; elles prétendent plus nous enchanter par leurs évolutions admirables et équilibrées que nous donner à entendre leur âme, leur obédience précise à des mobiles plus humains, plus objectifs. Malgré cela, il y a des moments — Babel, la révolution ouvrière, la persécution finale de l'androïde — où s'accomplissent admirablement les deux extrêmes.

Otto Hunte nous anéantit avec sa vision colossale de la cité de l'an 2000. Elle pourra être fausse, et démodée même, si l'on considère les dernières théories sur la cité de l'avenir ; mais, du point de vue de la photogénie, inégalables restent sa force émotive, sa beauté inédite et surprenante, d'une technique si parfaite qu'elle peut souffrir un examen prolongé sans qu'un instant ne se devine la maquette.

Métropolis a coûté quarante millions de marks-or ; acteurs et figurants, quelque 40 000 personnes y ont participé. Le métrage actuel du film est de 5 000 mètres, mais il en a fallu au total près de deux millions. Le jour de la première, à Berlin, le fauteuil se payait 80 marks-or. N'apparaît-il pas démoralisant que dispo-



Fritz Lang : « Métropolis ».

sant de tels moyens, l'œuvre de Lang n'ait pas été un modèle de perfection ? A comparer *Métropolis* et *Napoléon*, les deux films les plus grands créés par le cinéma moderne, avec d'autres films plus modestes, mais aussi plus parfaits, plus purs, naît la profitable leçon que l'argent n'est pas l'essentiel de la production cinématographique moderne. Comparez *Rien que des heures*, qui n'a coûté que 35 000 francs, à *Métropolis*. Sensibilité, d'abord ; intelligence, d'abord, et tout le reste, y compris l'argent, ensuite.

Du plan photogénique

« La photographie n'est pour le cinéma qu'un moyen d'expression, sa plume, son encre, non sa pensée. » (1)

Dans l'évolution des arts plastiques, dans celle de la musique aussi, survient un moment d'une importance capitale. Tous ont survécu jusqu'à ce moment, en se nourrissant d'une tradition fatiguée, sans avoir encore exploré les espaces les plus féconds qui sont spécifiques de leurs champs d'expression. Tandis qu'ils sont plongés dans une léthargie séculaire, le temps lui-même semble avoir fait halte dans les détours obscurs de leur évolution. Mais voici l'époque qui grâce à son propre génie leur donne une vigueur nouvelle et jusque-là insoupçonnée, leurs horizons se multiplient et déferlent comme les vagues déposées par la mer sur le sable et le concept de tel ou tel art est déjà entièrement établi : c'est une chrysalide arrivée à l'état le plus achevé, le plus définitif de sa vie.

Ce que sont aux autres arts les noms de Cimabue, Giotto, Bach ou Phidias, c'est ce qu'est au cinéma le nom de D.W. Griffith. Il y a quelques années, une association de noms aussi bizarre eût semblé sacrilège. Aujourd'hui, elle ne peut plus surprendre personne. Griffith, outre qu'il est un innovateur, est le créateur authentique de l'art photogénique. Sa silhouette marque de façon éclatante l'histoire du cinéma dont il sépare les deux époques avec la barrière de son génie. La première époque, celle du cinématographe, est aussi éloignée de l'art que peut l'être un chromo de la toile.

Tout au plus époque de tâtonnements à la recherche de l'instrument, du pinceau ou du marbre, mais absolument inconsciente de son *devenir* (1). Celle de la photogénie commence en 1913 lorsque l'avènement de Griffith, par el moyen du et grâce au gros plan, place le cinéma parmi les beaux-arts.

Le spectateur d'aujourd'hui se sentirait insatisfait par le spectacle d'un des films paléolithiques de Griffith. Si les autres éléments qui le constituent — éclairage, acteurs, décoration, etc. — sont par nature déjà photogéniques, ces films restent grossiers et imparfaits. Parce que tous ces éléments forment une sorte de rhétorique du cinéma d'ailleurs nécessaire au cinéma d'aujourd'hui ; mais la moelle et la substance de la photogénie est, après l'objectif, le gros plan. Cerveau avec lequel elle pense, paroles qui construisent et traduisent l'événement.

Nous appelons « gros plan » — faute d'un terme plus approprié — tout ce qui résulte de la projection d'une série d'images qui commentent ou expriment une partie de la vue d'ensemble — paysage ou homme. Le cinéaste conçoit au moyen d'images distribuées en plans. Son idée, comme si elle était déjà réalité, est constituée d'une série d'éléments épars qu'il faudra ensuite agencer entre eux, mélanger, intercaler ; bref, il sera amené à composer, à rythmer, et c'est seulement par cet acte que débute l'art. Parce que le cinéma, s'il est avant tout mouvement, devra être rythme pour être en effet photogénique.

Si nous nous contentons de filmer un homme qui court, nous aurons atteint l'objet du cinématographe. Mais si dans la projection, et en pleine course nous voyons les pieds rapides, puis le défilé vertigineux du paysage, le visage angoissé du coureur, et si par des plans successifs la caméra présente, abstraits, les éléments essentiels de cette course et des sentiments de l'acteur, nous toucherons à l'objet de la photogénie.

Il ne s'agit pas que de la description d'un mouvement ou d'une sensation — nous nous sommes vus dans l'homme qui court — mais en plus, grâce à l'harmonie de lumières et d'ombres, une série d'images, par leur inégale durée dans le temps et leurs valeurs distinctes dans l'espace, produiront le même plaisir à l'état pur que le phrasé d'une symphonie ou les formes abstraites et les volumes d'une nature morte moderne. Et à travers cet exemple nous pouvons déceler à l'état d'ébauche les tendances modernes du cinéma que l'on pourrait appeler le cinéma-photo, cinéma-psychologique et cinéma-pur. Les films absolus de Viking Eggeling sont des variantes de ce dernier, comme la *Symphonie diagonale* de Ruttmann (2), films dans lesquels lumières et ombres d'intensité variables, inter- et juxtaposition de volumes, géométries mobiles sont des objets pour l'artiste. Là, toutes choses sont déshumanisées. On ne peut mener plus loin la mise à l'écart de la nature. Aussi est-il curieux de constater que ces tentatives — pas très réussies — remontent à 1919.

Toute la personnalité que Griffith apporte au cinéma, la montée rapide de celui-ci dans la hiérarchie des arts résultent, répétons-le, de l'avènement du gros plan. Des années auparavant, vers 1903, Edwin Porter l'avait conçu avec son *The Great Train Robbery*, plutôt de façon inconsciente, à la faveur non pas d'une quelconque intuition créatrice, mais de l'impulsion du hasard. Nous avons tous eu l'occasion de voir des photographies de cette époque, où le modèle, vêtu d'une lévite ou d'une redingote, apparaissait toujours en pied. Un beau jour, le photographe eut l'idée d'approcher son appareil, et dès lors, ce fut la vogue des photos en buste. Edwin Porter joua ce rôle pour le gros plan.

Il est bon de rappeler que dès ses premiers balbutiements, le cinéma disposait déjà de la plupart de ses ressources techniques actuelles : iris, surimpressions, *caches* (1), *volets* (1), etc. Son progrès, depuis l'apport de Griffith, se limite tout au plus au perfectionnement de ses moyens anciens. Ce qui a été créé, c'est peu de chose ou rien. Il nous reste à souhaiter que ces ressources se perfectionnent davantage, jusqu'à l'absolu, mais l'évolution technique proprement dite touche à sa fin, bien que parallèlement une époque de bas réalisme et de mauvais goût soit en gestation. Nous pensons au cinéma en couleur et au parlant. Par ces lignes nous faisons acte d'adhésion à la confrérie du noir et blanc, récemment fondée à Paris par le critique des « Cahiers d'Art » (3), Bernard Brunius ; nombre de confrères se sont rangés sous les auspices de la muse du silence drapée de la tunique du noir et blanc. Puisse son règne durer parmi les gens de bon goût !

Nous avons vu que le cinéma trouve son langage dans le gros plan. L'objectif peut exprimer, et, dans une large mesure, surmultiplier le débit de « ses idées ». C'est alors que surgissent les artistes véritables du cinéma, qui disposent d'un instrument « intelligent ». Avec eux commence la deuxième et grande conquête de la photogénie : celle de l'intelligence et de la sensibilité. Grâce à quoi le cinéma quitte pour toujours les baraques barbares des foires pour s'installer dans ses chapelles d'aujourd'hui. A peine sortie de son époque souterraine, des catacombes, cette nouvelle foi, qui parle pour tous les hommes la même langue, a déjà gagné tous les recoins de la terre. Le regard thaumaturgique de l'objectif, silencieux comme un paradis, animiste et vital comme une religion, humanise les êtres et les choses. « A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes » (1) a dit Jean Epstein, le premier qui ait évoqué cette qualité psychanalytique de l'objectif.

Un gros plan de Greta Garbo n'est pas plus intéressant qu'un gros plan de n'importe quel objet, pourvu que celui-ci définisse ou signifie quelque chose dans le drame. Forgé dans le cerveau des hommes et attaché à leur propre corps, le drame finit, lui aussi, par s'assujettir aux choses. A ce moment précis, il investit l'une d'elles et s'élève avec tout l'intérêt et toute la signification dramatique. Alors, l'objectif se concentre sur elle, ignorant tout le reste, même l'élément humain, en tant qu'elle se donne pour immédiate et abrupte. Chaque plan du film est le nœud, nécessaire et suffisant, par où passe le fil trembleur de l'émotion. Illuminant ce qui est contingent et accessoire, il présente isolément, sans l'altérer le moins du monde, ce qui est nécessaire, essentiel. C'est là un des grands mérites du cinéma, un des grands avantages qu'il a sur le théâtre.

Rappelons un épisode de *La Veuve joyeuse* : trois hommes réunis dans une loge désirent une même femme qui tourbillonne gracieusement sur la scène et brusquement s'arrête. Selon que chacun des trois hommes la voit, le film nous la montre décomposée en trois plans : les pieds, le ventre, les yeux. D'emblée, trois psychologies nous sont explicitées par le cinéma : un sadique raffiné, un sexuel primaire, un amant pur. Trois psychologies et trois mobiles. Le reste du film



Ernst Lubitsch : « L'Eventail de Lady Windermere » (Bert Lytell, Mary McAvoy).

est un commentaire de ces trois attitudes. Il y a autant d'exemples que de plans. Souvenons-nous du rôle joué dans *L'Eventail de Lady Windermere* par le personnage porte ou par le plan maintes fois employé où deux mains tremblantes d'amour en viennent à se serrer.

Le grand poème du plan photogénique nous fut donné par Griffith en 1919, avec *Le Lys brisé* ; ensuite son créateur tombe dans une décadence évidente. Comme cela arrive toujours, tout un chacun voulut l'imiter, et pendant quatre ou cinq ans on abusa de lui jusqu'à l'excès. Puis le film précité de Ernst Lubitsch marque un équilibre serein dans son utilisation. L'abus du gros plan, loin d'accroître l'émotion, la diminue et la dilue. Il ne faut pas oublier non plus que ce mot renferme, d'une certaine manière, un sens plus large : celui de « plan qu'il faut monter ou rythmer ». Nos cinéastes indigènes n'ont pas compris cette acception seconde et anagogique, qui est la plus importante, l'unique. C'est dire que pas un seul ne communie à l'autel d'Apollon. Tout au plus, il prend son casse-croûte à celui de Mercure.

On parle beaucoup, depuis quelque temps, de l'influence exercée par le cinéma, à travers le gros plan, sur les arts et la littérature. Elle peut être le produit du cinéma, ou de notre époque accélérée, ou des deux à la fois. Mais le fait indéniable, c'est qu'elle existe. Beaucoup la subissent au gré de leur intuition. D'autres se donnent une méthode pour parvenir jusqu'à elle. La véritable influence, dépouillée de littérature, nous sommes portés par instinct à la déceler chez les premiers. Et à l'un d'eux revient la palme, le mérite d'avoir créé le gros plan en littérature. Je ne sais de quand datent les premiers gros plans géométriques de Ramon ; mais s'ils sont antérieurs à 1913 et si Griffith les connaissait, l'influence de la littérature sur le cinéma serait inégalable. Par malheur ou par bonheur, comme on le prendra, monsieur Griffith ne doit pas posséder une bibliothèque très nourrie, et même maintenant pour lui Ramon sera un parmi tant d'autres Ramon en ce bas monde.

(1) : En français dans le texte.

(2) : Luis Bunuel confond ici *Symphonie diagonale*, film allemand du dadaïste suédois Viking Eggeling (1920) et *Berlin, symphonie d'une grande ville*, de Walter Ruttmann (1927), Allemand influencé par le « Kino-Glaz ».

(3) : Bunuel écrivit des critiques de films pour la revue de J.B. Brunius à partir de 1927.

“Tristana”, Notes sur son dossier de presse

par Pierre Baudry

0.1. A quoi servent les critiques cinématographiques des journaux quotidiens et des hebdomadaires ? Telle est la question ici posée, et je voudrais essayer d'y répondre partiellement en examinant ce qui s'est écrit en France sur *Tristana*. Ce qui oblige à une double précision : le présent article n'a pas pour visée de défendre les analyses des *Cahiers* par une vaine entreprise de dénigrement qui aurait pour fragile paravent le couple malmené idéologie/science (théorie) : le lieu de ce texte ne saurait être celui d'une science : il faudrait, entre autres, qu'ait été élaborée une théorie générale des idéologies (théorie dont, pour autant que nous soyons dans son attente, on peut au moins interroger les limites de pertinence).

0.2. Il s'agit plutôt ici, à l'occasion d'un film partout (ou presque) accueilli comme un « chef-d'œuvre » et dont nos tentatives théoriques nous font croire à l'extrême intérêt, d'examiner les types de discours que les critiques des quotidiens et des hebdomadaires peuvent tenir, de quelle(s) manière(s) les idéologies parlent (sont parlées) en eux à propos d'un film, de classer de façon provisoire ce qu'un film leur sert à répéter (en attendant de pouvoir montrer ce qu'ils ne disent pas).

0.3. Classification provisoire, pour deux raisons : d'une part, l'exiguïté du corpus. Pour bien faire, il faudrait suivre lesdits critiques non pas sur un seul film, mais sur plusieurs, pendant un an par exemple (il n'est pas dit que nous ne le ferons pas). D'autre part, à cause de cette remarque essentielle : qu'un discours critique n'exerce pas son éventuelle impertinence sur une série de vérités, pour les « aliéner » dans son idéologie ; le film en tant que tel se propose de lui-même à la « diversité » des interprétations (des systèmes de représentation) ; autre chose d'ailleurs étant la flagrance possible de ces différentes lectures à fonctionner (pour en arriver parfois à remplacer le travail d'interprétation par des bavardages annexes).

0.4. Donc, répétons-le : il n'est pas question de *ridiculiser* des journaux et des journalistes (même si certains nous en donnaient l'occasion), mais de chercher quels genres de jeu idéologique sont utilisés dans leurs critiques.

1.1. Aucun discours n'est innocent : tant son origine (le lieu d'où il est parlé) que sa fonction (son rôle et son mode d'existence) l'immergent d'emblée dans une situation idéologique relativement spécifique. Ainsi ne peut se dénier le caractère promotionnel de la critique cinématographique : celle-ci prétend informer, c'est-à-dire qu'elle transforme. Elle prétend donner des descriptions des objets filmiques, descriptions qu'elle accompagne de louanges et/ou de blâmes.

1.2. Bref, notre hypothèse de départ est qu'elle propose à ses lecteurs une *lecture esthétique de classe* ayant pour rôle de promouvoir ou de perpétuer des schémas idéologiques précis.

En correction de 0.3., précisons qu'il existe effectivement des films à propos desquels cette lecture esthétique de classe trouve malaisément à s'employer (ainsi, jusqu'à une date récente, la critique idéaliste n'employait pour défendre Eisenstein que l'argument de sa plastique, et le rangeait subrepticement dans le groupe des « formalistes » — connoté péjorativement — du montage).

De manière générale donc, les critiques cinématographiques des quotidiens et hebdomadaires servent à *imposer un sens* à ce dont elles parlent (« imposer » entendu ici comme dans « imposition des mains »).

1.3. Cette imposition, comme on l'a vu, se pare de mérites de l'« information ». En d'autres termes, elle « rend compte ». Elle croit (ou veut faire croire) qu'avant l'obligatoire judication, il lui est donné de pouvoir décrire. C'est-à-dire, prétend-elle, de *reproduire* (imparfaitement certes, à cause de « la différence irréductible de l'image et de la parole », mais du moins « le plus objectivement possible ») son objet. C'est-à-dire qu'en fait elle le *modèle*, elle l'aménage, non dans un but d'analyse, mais à la fin de trouver en lui de quoi exercer sa judication.

Ce que je voudrais montrer, c'est que le sens imposé par cette (illusoirement double) opération était *déjà là*, et que son imposition consiste en un *ajustement*.

2.1. Citons Louis Chauvet, exemplaire en l'occurrence : « *On reprochera peut-être au nouveau film de Bunuel* Tristana *d'évoquer des mœurs démodées (le scénario s'inspire d'un romancier castillan de la fin du XIXe siècle Perez Galdos). Il s'expose aux légers ricanements que soulève chez la plupart des spectateurs d'aujourd'hui le mélodrame bourgeois. Mais on sait que Bunuel adore le mélodrame bourgeois auquel il imprime d'ailleurs une marque très personnelle, surtout lorsqu'il s'agit de décrire les turpitudes, les habitudes secrètes, la morbidité ou la décadence de cette classe sociale.*
« *Voici les raisons personnelles qui me font apprécier l'œuvre. J'aime Tolède où l'action se déroule. Je suis fasciné par les caractères espagnols orgueilleux et violents, même quand ils provoquent des péripéties emphatiques dont l'outrance prête à sourire.*
« *Or le film est une longue promenade à travers Tolède. Et les protagonistes ont un accent espagnol des plus âpres. Au moral bien sûr.*
« *Une jeune fille et son tuteur. L'homme : un vieux gentilhomme traditionaliste en tout sauf qu'il est libre-penseur et trop galant pour son âge. Intraitable sur les questions d'honneur. Capable de tuer par jalousie (toujours l'Espagne). La jeune fille : apparemment soumise mais, parce que très belle, clandestinement rebelle. Cède au tuteur. S'éprend d'un peintre rencontré par hasard. Et les ennuis commencent. De plus une terrible maladie vient la frapper. On l'ampute d'une jambe (horreurs du mélodrame !). Elle saura se venger de tout et de tous. Féroce et froide.*
« *L'opinion publique, entre eux : puritaine.*
« *Les personnages secondaires viennent eux-mêmes d'un « folklore » bien enraciné : la vieille servante fidèle, sèche comme un roc. Le sourd-muet que Bunuel fait s'exprimer par gestes avec une étonnante exactitude et poétiquement.*
« *Tout cela compose un monde étrange dans une fière cité. Sans cesse Bunuel explore les rues et fouille les âmes. Visant le cœur des choses et des gens. Il surmonte les écueils du genre par les effets d'un extraordinaire intimisme qui feutre les actes. Et, naturellement, il fait ses délices des éléments morbides : quand la jeune fille se découvre devant le muet amoureux, quand le jaloux souffre. Sans oublier un certain travelling orthopédique.*
« *Si vous aimez Tolède, et si vous avez du goût pour les peintures de caractère et les études de mœurs, si vous n'êtes pas allergique au mélodrame espagnol que Lorca lui-même honore, ne l'oubliez pas,* Tristana *ne vous laissera sûrement pas indifférent.*
« *Catherine Deneuve y est étonnante. Austère avec un mysté-*

rieux sourire pour commencer. Autoritaire, implacable pour finir. » (Le Figaro.)

2.2. Ce texte, on le voit, s'articule en quatre parties relativement distinctes : la première énonce quelques généralités (le genre du film et la mode ; les goûts de Bunuel ; les goûts du critique). La deuxième raconte le film, la troisième le caractérise. La quatrième, reprise de la première et de la troisième, s'adresse au goût du lecteur. Mais, dans les quatre, le principe uniformément utilisé est celui de la *référence :*

a) L'appartenance du film à un *genre* : le « mélodrame bourgeois » (terme vague, vraisemblablement condensation de « mélodrame » et de « drame bourgeois » ; « bourgeois » n'étant d'ailleurs pas entendu au sens romantique, puisqu'il s'agit (comme au XVIIIᵉ siècle) de la « classe sociale »).

Ce genre n'est pas à la mode (il n'est pas dans le goût actuel) mais

b) un renvoi au goût de Bunuel suffit pour expliquer (excuser) ce manquement à la mode : le goût de l'artiste justifie ce qu'il fait. La marque personnelle de l'artiste transforme tout.

c) De plus « *Lorca lui-même honore le mélodrame espagnol* » (sic) : une valeur culturelle vient en cautionner une autre.

d) Référence au « caractère espagnol » (« orgueilleux », « violent », « âpre »), à l'Espagne comme lieu commun, comme diapositive idéologique.

Le critique « apprécie l'œuvre » parce qu'elle renvoie pour lui à un *folklore représenté* (parce qu'elle lui rappelle ses vacances).

e) Une allusion non plus au goût de Bunuel mais à sa *manie* (« *et* naturellement, *il fait ses délices des éléments morbides* »).

Tristana est un avatar des idées fixes de Bunuel.

f) Un emploi continuel, dans la description, de la « psychologie romanesque » (« *le sourd-muet que Bunuel fait s'exprimer par gestes* avec une étonnante exactitude *et poétiquement... Sans cesse Bunuel... fouille les âmes. Visant le cœur des choses et des gens... Si vous avez du goût pour les peintures de caractères et les études de mœurs...* »)

Bunuel serait une sorte de La Bruyère espagnol (1).

2.3. Regroupons ces remarques : selon cet article du *Figaro*, *Tristana* est à la fois :

a) un « mélodrame bourgeois » ;
b) une œuvre bunuelienne ;
c) un objet de valeur culturelle ;
d) un film sur l'âme espagnole ;
e) une étude de mœurs.

2.4. Si nous relions deux à deux tous ces éléments,

a) et b) : nous obtenons cette thèse : la subjectivité (l'imaginaire souverain) de Bunuel transcende le genre dans lequel il s' « exprime ».

Cette idée renvoie au mythe de la « création » artistique.

a) et c) : la Culture comme Savoir, comme thésaurus (« *Le mélodrame espagnol que Lorca lui-même honore, ne l'oublions pas* »). « Mélodrame bourgeois », dans son imprécision, donne le semblant de ce savoir.

Tristana, par le biais du genre, est annexé à l'histoire anarchique(ou autonome) de la culture.

a) et d) : Que *Tristana* soit un mélodrame bourgeois ne l'empêche en rien d'être l'expression de l'âme espagnole. Il n'y a aucune distance entre les thèmes du mélodrame et les lieux-communs, les « vérités » sur l' « Espagne ». Bref, l'Espagne est tout à la fois folklorique et mélodramatique. L'Espagne est une entité mythique (imagerie qui sans doute sert à masquer, ou à faire oublier, qu'elle est le lieu de luttes politiques).

a) et e) : Même s'il est démodé, le mélodrame est un genre exact. Ce qu'il dit est juste. L'art « exprime la réalité ».

Renvoyons seulement ici à ce qu'a écrit Marx sur Eugène Sue et le mélodrame dans *La Sainte Famille*.

b) et c) : Le film est de Bunuel — il est donc une valeur culturelle. Il y a de grands artistes dont chaque œuvre est un « événement ».

Ici on peut pointer une fonction annexe de ce genre de critiques : ils « mettent au courant » sur l'événement artistique, permettant ainsi à leurs lecteurs d' « être dans le vent » en société.

b) et d) : Combinaison inexploitée par le texte de Chauvet, mais qu'on trouvera dans d'autres critiques : Bunuel, cinéaste espagnol longtemps en exil, retrouve enfin l'Espagne de sa jeunesse.

b) et e) : Bunuel est dans le secret des âmes. L'artiste est psychologue, il en sait long sur l'humanité.

Idée qui fait fi du concept de représentation, et en général, du divorce entre observation psychologique et « vision du monde ».

c) et d) : *Tristana*, en tant que film sur l'âme espagnole, *doit* être vu. (Combinaison quasiment inexploitée, sinon dans le passage où est cité Lorca.) La diapositive idéologique (cf. 2.2.) acquiert, par le biais du film de Bunuel, ses lettres de noblesse culturelle.

c) et e) : L'étude de mœurs est un objet culturel (combinaison non exprimée mais latente).

d) et e) : *Tristana* est à la fois une promenade à travers Tolède et une peinture de caractères : les Espagnols et les villes qu'ils habitent sont les deux faces d'une même réalité. C'est une seule opération que d' « explorer les rues » et de « fouiller les âmes », de « viser le cœur des choses et des gens ». (Thème aux résonances barrésiennes).

2.5. On le voit, cette critique parue dans « Le Figaro » convoque et articule un nombre restreint de thèses et de thèmes idéologiques préexistants. Il semblerait que, loin de les convoquer pour parler de *Tristana*, elle prenne au contraire prétexte du film pour les convoquer (les reconduire). Le lecteur du « Figaro » verra *Tristana* selon ces schèmes : la critique de Louis Chauvet a *annexé Tristana* à l'idéologie du « Figaro ».

3.1. L'idéologie du « Figaro », certes. Mais les schémas mis en œuvre paraissent en fait servir presque partout ailleurs. Ainsi Henry Chapier, dans « Combat » : « *Il faut se défier à tout prix des premières réactions que l'on éprouve devant* Tristana, *ce nouveau film de Luis Bunuel qui bouscule les idées reçues, déclenche des polémiques, et sème le malentendu aussi bien parmi ses défenseurs que dans les rangs de ses adversaires. Les inconditionnels auront bien tort de s'accrocher à* La Voie Lactée, *à* Belle de Jour *ou à* Viridiana. *S'il fallait remonter dans le temps, ce serait à* Archibald de La Cruz *que fait penser* Tristana *par son curieux mélange d'humour, de clins d'œil surréalistes, et d'amertume foncière. En retrouvant l'Espagne de sa jeunesse dont il recrée le climat étriqué et petit-bourgeois, Bunuel retourne aux sources : pour la première fois depuis longtemps, le décor s'intègre parfaitement aux personnages, et on en arrive à oublier que les dialogues sont en français dans le texte.*

« Tristana *est un très beau film sur la fausse innocence, et une parabole sur la rancune. L'histoire du film, qui aurait inspiré à Maupassant une étrange nouvelle, se déroule à deux niveaux : au premier degré, les péripéties d'une jeune fille étouffée par les préjugés d'un milieu régi par des canons hypocrites et désuets, par-delà l'anecdote, une réflexion amère et désabusée sur l'amour, et la lâcheté humaine. On dirait que sur le tard Bunuel éprouve encore l'envie de régler ses comptes à une société espagnole sclérosée par le respect des formes, et d'un code de vie bien pensant.*

« *Dans le rôle de Tristana, Catherine Deneuve montre que ses dons, sa sensibilité, son instinct d'actrice sont illimités, dès qu'elle se trouve en présence d'un grand cinéaste.*

« *UN REGARD SANS PITIÉ.*

« *Si elle n'avait pas su donner à son personnage ce côté sec, retors et sombre sous des apparences d'ange de pureté,* Tristana *aurait frôlé le méchant mélo. Ses rapports avec Fernando Rey et Franco Nero sont d'une justesse remarquable : chacun des héros masculins illustre — par ailleurs — l'idée que Luis Bunuel se fait de l'égoïsme du vieillard qui séquestre l'adolescente au nom de la vertu, comme de la stupide brutalité du jeune homme, incapable d'assumer pleinement le bonheur et l'équilibre d'une femme qu'il est si prompt à enlever.*

« Tristana *ne plaira pas à tout le monde, parce que le regard de Bunuel est sans pitié, qu'il scrute l'univers des autres jusque dans les derniers recoins et que finalement il refuse d'être complice du faux romantisme de l'amour : dénonciation du bonheur à deux obtenu au prix d'un combat entre deux égoïsmes, satire contre la charité pratiquée à des fins mesquines, sarcasmes à l'égard des compromis immoraux proposés par les curés asservis au qu'en dira-t-on petit-bourgeois.*

« *Film pessimiste,* Tristana *refuse à la fois le mensonge, et les significations faciles. Les symboles du film se prêtent à une interprétation multiple et très ouverte. La jambe de Tristana qu'on ampute, l'a-t-elle vraiment perdue ? N'est-elle pas plutôt l'expression concrète de son adolescence volée, une auto-punition au cœur d'un phantasme, tout le film nous étant présenté comme un long retour en arrière le temps d'une rencontre.*

« *Entre l'image du début et celle de la fin, l'histoire n'est-elle pas en fait vécue dans la seule imagination du personnage de Catherine Deneuve ?*

« *Cette difficulté qu'on met à déchiffrer le film fait partie*

du monde de Luis Bunuel, où le fantastique et le réel se chevauchent, l'humour et le surréel se côtoient. Dès lors, les moments apparemment peu spectaculaires du film, et l'inconséquence de certains mouvements de l'héroïne ont leur véritable raison d'être : il n'y a jamais chez Bunuel de plan, de geste ou de parole qui ne soient mûrement réfléchis.

« Tristana, *film aussi méconnu aujourd'hui que bien d'autres œuvres de Luis Bunuel, sera dans vingt ans un classique.* »

3.2. Ou Guy Teisseire dans « L'Aurore » (6 mai 70) :

« *Il faudra s'attendre au même divorce avec* Tristana, *le dernier film de Luis Bunuel qui, lui, risque en outre de dresser les critiques les uns contre les autres.*

« *Pour moi, je persiste à croire que nul n'est mieux qualifié qu'un tel homme pour parler de la vieillesse et* Tristana *c'est précisément et avant tout un admirable film sur le vieil âge, celui de la décrépitude qui faisait soupirer de dégoût Orson Welles - Arkadin dans* Dossier Secret.

« *Don Lope, le gentilhomme décati de* Tristana *(incarné par Fernando Rey), savoure ses dernières illusions de jeunesse auprès de sa jeune pupille (Catherine Deneuve) qu'il aime d'abord comme un père, mais qu'il initie bientôt à des jeux moins innocents.*

« *Femme-fleur vite fanée à ce contact, Tristana se réfugie un instant dans les bras d'un jeune peintre auprès duquel elle tente d'oublier la souillure. Mais le mal est en elle, l'amputation de la jambe qu'elle doit subir est le symbole de son infirmité morale. Ainsi diminuée, elle pourra retourner auprès de son vieux tuteur qu'elle épousera : mariage désormais blanc. Tristana devenue une femme cruelle et cupide bornera sa sexualité aux rapports « visuels » qu'elle aura avec un autre infirme, un jeune garçon muet.*

« *Dépassé le stade du fétichisme et de quelques autres tics qui lui sont chers, Bunuel paraît dans* Tristana *beaucoup moins farceur qu'à l'accoutumée, sans doute parce que dans le personnage de Don Lope, libre-penseur, épris de justice sociale, il a mis beaucoup de lui-même et que dans les propos de ce personnage, il faut voir une manière de testament spirituel.* »

3.3. Ou Michel Mardore (« Nouvel Observateur », 11 mai) :

« *D'abord cela déçoit franchement. On cherche en vain les paradoxes surréalistes de* La Voie Lactée. *Malgré la présence de sourds-muets libidineux, d'une jambe artificielle et d'une tête tranchée, rien ne dérange la morne sévérité de la forme. Une couleur à dominante sépia accroît encore la tristesse du film. Et pourtant cela finit par émouvoir. Ce vieux libre-penseur des années trente, qui dans la sinistre Tolède tombe amoureux de sa pupille, c'est probablement Bunuel, mélangeant ses préoccupations actuelles et le décor de sa jeunesse.*

« *Bunuel qui s'interroge sur les contradictions de l'esprit libertaire. En dépit de ses idées (contre le travail, pour l'amour libre), le vieil homme se comporte en homme. Il a besoin d'argent, il est jaloux. La fille en profite pour devenir méchante, abuser de sa faiblesse. Tout le drame de Bunuel (les concessions que l'on fait, malgré soi) est dans cette image de l'anticlérical condamné à boire du chocolat en compagnie de trois curés. Il y a là quelque chose de bouleversant qui transcende l'ennui.* »

Les notules de Michel Mardore se faisant d'ailleurs de plus en plus elliptiques chaque semaine. Citons deux versions courtes :

Celle du 18 mai : « *Un vieux barbon amoureux fou de sa jeune pupille. Sujet molièresque, dont Bunuel fait un drame d'humour noir. Le barbon est un libertaire, incarnant toutes les « valeurs » bunueliennes : anticléricalisme, passion érotique, mépris de l'argent et de la société. La fille est une garce. On lui coupe la jambe : cela la rend deux fois plus garce. Elle fait crever le barbon.* »

Celle du 8 juin : « *La passion d'un vieux libertaire pour une jeune garce. Chant du cygne de l'amour fou. Avec un arrière-goût d'autobiographie, bouleversant.* »

3.4 Que disent ces critiques ?

D'une part, elles imposent au film un caractère de message : « *Parler de la vieillesse... une manière de testament spirituel* » (L'Aurore) ; « *Bunuel qui s'interroge sur les conditions de l'esprit libertaire* » (Nouvel Observateur) ; ou encore : « Tristana *est un film sur la fausse innocence, une parabole sur la rancune... par delà l'anecdote, une réflexion amère et désabusée sur l'amour et la lâcheté humaine* » (Combat).

Tristana serait donc un film qui traite de *questions* ou problèmes. La fonction de cette interprétation semble analogue à celle de Chauvet (Tolède ; l'âme espagnole ; l'étude de mœurs) : au lieu d'assigner au film d'articuler une fiction, elle lui prête avant tout des intentions moralistes (et justifie ce remplacement par un « par delà » arbitraire).

Selon elles, il existe deux niveaux ou degrés dans l'œuvre : le premier (l'« anecdote ») n'est là que pour délivrer de manière artistique le deuxième niveau, qui est le (vrai) sens du film, le résultat (ou la démarche ?) d'une réflexion. Mais comme ce sens est diffus, ces critiques se donnent comme tâche de le rendre manifeste ou évident ; elles permettent de repérer le (vrai) sens (le message) dans l'opacité de l'œuvre ; pourtant elles ne prétendent pas (ou prétendent ne pas) en dire plus que celle-ci : elles ne font que révéler une vérité.

Cette vérité, d'ailleurs, l'artiste lui-même en a eu le savoir le premier : Bunuel « *parle de...* ». L'artiste a la maîtrise des sens qu'il déploie. En un mot, il « crée ». C'est-à-dire que toute compréhension du film n'est possible qu'à se référer à son auteur comme *sujet*, comme *intimité* (2).

Ce qui, pour *Tristana*, a pu se faire de quatre manières :

— Par un renvoi à l'« univers », au « (petit) monde bunuelien » (en s'autorisant des films précédents), aux « tics » de Bunuel. Outre les textes déjà reproduits, citons :

« *Nous retrouvons pêle-mêle la force et les faiblesses de Bunuel, ses grandes violences et ses petites manies... Bunuel ne dit plus ses obsessions, il les assène* » (François Nourissier, in « L'Express »).

« *Déjà si loin de nous, Luis Bunuel n'essaie plus de nous étonner ou de nous choquer... plus de sarcasmes même... Luis Bunuel n'a plus la force ni l'envie de blasphémer. Pas même celle de protester* » (Claude Mauriac, in « Le Figaro Littéraire »).

« *L'arsenal complet de Bunuel s'y niche... C'est le « digest » sainte-nitouche de l'univers bunuelien* » (Jean-Louis Bory, in « Le Nouvel Observateur »).

« Tristana *est la critique d'une certaine société bourgeoise, bête noire de Bunuel, qui jugule les âmes et les corps* » (« Le Nouveau Cinémonde ») (3).

Les préoccupations du réalisateur sont assimilées à des tics ou à des obsessions, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun besoin d'éprouver leur validité ou leur pertinence, ni le procès de leur fonctionnement dans le film, mais seulement de désigner l'antienne qu'il répète. Bunuel, démiurge maniaque, n'a à rendre de comptes à personne. Cela implique du même coup que personne n'a de comptes à lui rendre. En désignant l'antienne, on la désamorce, on la confine à l'esthétique (4).

Mais, de manière générale, que présuppose une telle référence ? Ce grand principe que, si les films de Bunuel sont tels qu'ils sont, c'est parce qu'ils sont de Bunuel. L'« originalité » de l'artiste est la dernière instance d'interprétation de son œuvre, car il est l'inventeur de ses lois, de son ordre. (Cette thèse, faut-il le dire, est une sorte de théologie renversée, qui met en jeu les idéologies humanistes de l'homme comme Dieu lui-même.)

Omnipotent, l'artiste est également véracee (malgré les « tics ») : « *Film pessimiste,* Tristana *refuse le mensonge... Le regard de Bunuel est sans pitié... il scrute...* » (Combat). Il voit, et représente, les choses telles qu'elles sont, parce qu'il est *libre* (autant dire qu'il n'a pas d'être-de-classe, que son film ne l'engage dans aucune attitude-de-classe).

— Œuvre-message, *Tristana* est un film-testament :

Luis Bunuel ayant annoncé (une fois de plus...) que *Tristana* serait son dernier film, on s'est empressé de voir en lui un film-clôture ; parce qu'un de ses personnages principaux est vieux, on a voulu y voir un film sur la vieillesse :

« Tristana *semble être surtout une sombre méditation sur la maladie, la vieillesse et la mort* » (Robert Chazal, « France-Soir »).

« *... Il le sait bien, le vieux Bunuel, tout comme le sait Picasso, lui aussi à l'heure de sa mort léguant comme un cadeau royal un testament superbe...* » (Alexandre Astruc, « Paris-Match »).

« *Rien que de sage ici et de modéré. La seule catastrophe, immodérée, de la vieillesse. Luis Bunuel prend pour lui-même conscience de ce qu'est l'enlisement de l'âge et il nous met dans la confidence* » (Claude Mauriac, « Le Figaro Littéraire ») (5).

— Bien plus, parce que le réalisateur est vieux, et qu'un des personnages l'est aussi, on a pu identifier Bunuel à Don Lope ; à cet égard, les textes de Guy Teisseire et de Michel Mardore sont les plus flagrants, mais citons aussi Claude Mauriac (loc. cit.) : « *C'est Bunuel qui est en scène sous les apparences de Don Lope. Le roman de Benito Perez Galdos, « Tristana », lui est un prétexte. Il y a longtemps qu'il voulait le tourner. Et s'il en fut longtemps aussi (sic) empê-*

ché, ce fut peut-être qu'il suscita inconsciemment ce retard, attendant que l'heure, son heure, soit venue. »

Tristana n'est plus (ou plus seulement) un testament, mais une confession, une autobiographie ; toute distance est réduite (6) entre le réalisateur et le réalisé.

En bref, Bunuel se raconte, il s'est mis lui-même dans son film. Ce qui implique que Don Lope soit *le* héros du film. (Car il est de bonne tradition de penser qu'un auteur ne peut se fantasmer que dans le rôle principal.) On remarquera d'ailleurs que quand n'est pas faite l'assimilation Bunuel-Don Lope (Chauvet, Chapier), le rôle du héros peut s'attribuer aussi bien à Tristana. Mais, dans un cas comme dans l'autre, personne ne signale qu'entre Don Lope et Tristana s'établit une réciprocité de type sadien, qui leur attribue ce qu'on pourrait appeler une « égalité héroïque ». Donner la place de héros à l'un(e) à l'exclusion de l'autre, c'est bien transformer un rapport sadien en thème hystérique : *Tristana* est alors reconnu comme un *mélodrame* (et, par exemple, l'amputation est alors interprétée à contre-sens).

— *Tristana* étant le premier film que Bunuel ait tourné en Espagne depuis plusieurs années, y a été vu l'indice d'un « retour au pays natal » : outre « Combat » (« *En retrouvant l'Espagne de sa jeunesse, Bunuel retourne aux sources* »), citons Astruc (loc. cit.) : « *Bien plus qu'à tout fétichisme, qu'à tout musée d'horreur, c'est en définitive à l'Espagne éternelle, l'Espagne qui s'est immobilisée une fois pour toutes... que renvote* Tristana. *Elle n'a pas changé, l'Espagne, elle ne changera jamais, il le sait bien le vieux Bunuel... Il sait, cet errant, chassé de Madrid à Paris, d'Hollywood au Mexique — fatalité de tous les metteurs en scène dont la seconde patrie n'est jamais que le petit carré de terre où ils peuvent planter leur caméra, installer leurs projecteurs — il le sait bien cet ermite enfermé dans une surdité que je veux bien croire en partie volontaire, que, malgré tout, et quels que soient les chemins de l'exil, on n'emporte jamais tout à fait sa patrie à la semelle de ses souliers.* »

3.5. Si l'on dresse un tableau des critiques précitées, en leur attribuant des signes positifs ou négatifs selon la présence ou l'absence des quatre types de référence à « Bunuel », on verra que, si le premier type est omniprésent, les trois autres ne coexistent que rarement dans le même texte. Par ailleurs, leur distribution ne semble pas obéir à une règle précise. On peut donc supposer qu'ils sont en fait *interchangeables*, et que l'essentiel est qu'*ils occupent une scène*, ayant pour double rôle de ressasser le nom de Bunuel (valeur d'échange du film ; les critiques ne sont pas des informateurs mais des colporteurs) et d'articuler la vision du film sur l'idéologie de la production artistique comme création, et celle du créateur comme unité causatrice séparable et autonome.

3.6. Dans le texte de Chauvet, le nom de Lorca servait de garant culturel. Dans celui de Chapier, Maupassant tient lieu de référence extracinématographique. Lui est adjoint l'assertion : « ... Tristana, *film aussi méconnu que bien d'autres œuvres de Luis Bunuel, sera dans vingt ans un « classique »*, qui fait appel à l'histoire du cinéma comme succession objective de « chefs-d'œuvre », et a pour double effet de signaler l'importance culturelle du film, importance que le corps du texte critique avait été impuissant à démontrer, et d'autre part de certifier rétroactivement la véracité de ce texte, véracité prémonitoire au regard de l' « objectivité » de l'histoire.

Comme renvois culturels, on pourra citer aussi :

« *Magie noire ou blanche, même lorsqu'y éclate la couleur, don du Ténébreux, du Veuf, de l'Inconsolé, comme disait de lui-même Gérard de Nerval — et que Nerval n'ait pas encore inspiré le dernier Bunuel me surprend toujours un peu. A quand* « Aurélia » — la vraie ? » (Jacques De More, in « Le Nouveau Cinémonde »).

« *Le sujet ? On dirait presque « Le Barbier de Séville »... Ici, comme dans les tableaux de Chirico...* » (A. Astruc, loc. cit.).

« *Cette « Ecole des Femmes » qui finit en roman de Mauriac...* » (F. Nourissier, in « L'Express »).

Ces diverses allusions semblent avoir pour objectif de touiller la bouillie de la culture en y mêlant *Tristana*, bouillie où toutes choses se valent (les contradictions sont superficielles) et ne sont là que pour une chose : exprimer l' « Humain ».

4. Si le style d'expression diffère (ainsi, Chapier utilise parfois les mots « phantasme », « idéologie »..., dans des sens bien sûr analogiques), on l'a vu : les contenus ne varient guère. De « L'Aurore » au « Nouvel Observateur », ce qui se dit sur *Tristana* réitère des thèmes idéologiques dominants (c'est certes un truisme que d'affirmer que l'idéologie dominante domine en l'occurence, mais notre avis est qu'il importait de le montrer), la lecture esthétique de classe des critiques ici étudiées étant celle de la classe dominante.

J'avais annoncé une série de remarques fragmentaires et provisoires ; ainsi en a-t-il été. Aussi l'énonciation de généralités conclusives ne s'impose-t-elle pas. Travailler ce concept de lecture esthétique de classe, ici trop flou et imprécis, c'est ce qui, j'espère, pourra être fait prochainement dans une autre occasion (7). On pourrait pourtant donner d'elle une première définition approximative : une lecture esthétique de classe est l'opération idéologique par laquelle, à propos d'un objet esthétique, sont ajustées les thèses d'une idéologie (ou d'une série d'idéologies), dans la double fonction de reconduire lesdites thèses et d'imposer audit objet un sens en accord avec les intérêts de la classe sociale que sert l'idéologie effectuant cette opération. — Pierre BAUDRY.

(1) On remarquera à cette occasion un fort beau glissement logique par le signifiant : « Parce que très *belle*, clandestinement *rebelle* ».

(2) Bien qu'il n'appartienne pas au corpus, je ne saurais omettre de citer ici Robert Benayoun (« Positif » n° 117) : « *... Les seuls critiques dignes de ce nom, les seuls qu'on puisse lire encore sont ceux, fort rares, qui avant toute considération sociologique, financière, idéologique, esthétique ou mondaine tiennent compte des tempéraments, des caractères, des univers intimes, du courage personnel, et de l'intégrité créatrice d'un auteur... On doit pouvoir en épinglant un jeu de scène bref, se dire : « Voilà pourquoi il a fait le film », ou : « Ce mouvement de caméra répond à une question que le réalisateur se posait il y a dix ans », ou plus prosaïquement : « Cet homme déteste l'ail ».*

« *Quelle joie d'écrire pendant des années sur un parfait inconnu, sans même connaître sa photo, puis d'apprendre, le rencontrant, qu'il est bien tel qu'on l'avait aventureusement décrit ! Quelle joie pour le réalisateur, de lire dans une ligne ou une phrase, la justification inavouée de deux années ou plus, de travail frénétique !* »

Bref, pour Benayoun, le travail du critique est de trouver des hommes à travers les œuvres des auteurs, et la plus belle récompense du réalisateur est de voir le critique deviner son intimité. Sous les deux parapluies de la Connaissance Surréaliste et de la connaissance personnelle des Auteurs, Benayoun ne dit rien d'autre en fait que Chapier ou Chauvet — de manière plus retorse certes. Mais écrire dans une revue de « gauche », être persuadé qu'on est l'Héritier du surréalisme en France, cela suffit-il à garantir la justesse théorique d'un article ?

(3) Le résumé du film, en trois parties, dont est extraite cette citation, est un modèle d'interprétation « hystérisante » : 1 : *Tristana - Catherine Deneuve a cru trouver une affection paternelle auprès de son tuteur (Fernando Rey). Mais, selon l'inquiétant univers de Bunuel, elle s'aperçoit bientôt que son père adoptif nourrit à son égard des sentiments trop passionnés.* 2 : *En fuyant Madrid en compagnie du jeune peintre Horacio (Franco Nero), Tristana espère connaître le grand amour. Mais, apparemment, l'orpheline n'est pas faite pour le bonheur.* 3 : *Auprès de Lola Gaos — la servante-maîtresse du tuteur qu'elle a fini par épouser — Tristana connaîtra le désarroi de la solitude et de la maladie. Aussi impitoyablement que les précédents, le dernier film du grand Bunuel nous projette dans un destin humain tragique, sans issue.* Tristana *est aussi, tout comme* Viridiana *ou* Belle de Jour, *la critique d'une certaine société bourgeoise, bête noire de Bunuel, qui jugule les âmes et les corps...* »

(4) Nous ne voudrions pas pour autant faire de Bunuel un révolutionnaire, loin de là, notre avis — mais ici n'est pas le lieu d'en discuter — étant que *Tristana* n'est pas susceptible de *changer* quoi que ce soit.

(5) Si jamais Bunuel fait un film dont les protagonistes sont des enfants, dira-t-on qu'il a la nostalgie de sa jeunesse ?

(6) Si elle existe, ce que nous ne saurions ici décider.

(7) En étendant l'étude aux critiques des mensuels spécialisés, écartés pour l'instant de façon un peu arbitraire, et en voyant de quelle manière cette lecture s'exerce dans les publications communistes.

Bunuel et Galdos vus d'Espagne

1. Le romancier espagnol Pérez Galdos (1843-1920) décrit ainsi Tolède à la fin du XIXe siècle : « En entrant dans la ville par ce côté, le voyageur oublie qu'il est venu dans un véhicule des temps modernes. Son aspect est celui des villages morts, morts pour ne jamais renaître, sans autre intérêt que les souvenirs, sans espoir d'une vie nouvelle, sans rien qui puisse se développer de nouveau, et lui rendre une place parmi les villes d'aujourd'hui. De ces décombres célèbres, destinés à être un repaire de lézards et d'archéologues, ne peut sortir une ville moderne, comme ce fut le cas pour Salamanque et Séville. Elle n'a de valeur que par ses ruines, importantes pour quelques-uns, sans intérêt pour la plupart. »

Peut-être est-ce pour cela que le romancier situe certains de ses récits dans une telle ville. Dans ses rues et ses ruines, il plonge des personnages ni intellectuels, ni sceptiques, mais (héritiers en cela de Lazarillo et Quevedo) bourrés d'idéaux exténués, sur lesquels ils ironisent avec amertume et austérité. Mais en laissant bien visible, toujours, le caractère terriblement chrétien de leurs réactions.

A la veille de sa mort, Galdos confiait au journaliste Luis Bello : « Pour moi, le style commence avec le plan... Si j'ai des regrets, ce n'est pas pour des erreurs de style, mais pour des plans que j'ai faits trop vite... » En 1892 (trois ans avant *Nazarin*) il écrit un de ses romans les plus faibles, *Tristana* ; c'est sur ce roman que, après avoir adapté, ou été sur le point d'adapter, d'autres romans de Galdos (*Nazarin, Dona Perfecta, Misericordia, Angel Guerra*) Bunuel a travaillé pendant des années, le remaniant de fond en comble. On n'a encore jamais relevé vraiment tout ce que Bunuel a fait sien de Galdos, utilisant des traits espagnols qu'il recouvre des siens et teinte de surréalisme — pour remplacer certains, mais pas tous, des principes moraux de Galdos. C'est ainsi que, il y a quelques mois, nous avons vu courir des figurants dans Tolède, vêtus comme il y a cinquante ans : les uns en ouvriers poursuivis, les autres en « guardias civiles » : Bunuel s'« appuie » sur un passé pour reproduire au présent une lutte du prolétariat, celle de l'époque de Galdos, celle de l'époque de *Tristana*, celle de l'Espagne d'aujourd'hui.

2. Le roman de Galdos est édité en 1892. Une fois de plus, Galdos y humanise ses personnages autant que peut le permettre le naturalisme — humanisme qui ne laisse pas d'être imprégné de christianisme, bien que (ou justement parce que) Galdos fût l'homme de toutes les religions. Et bien qu'il eût des idées politiques de plus en plus radicales (il fut à diverses reprises dirigeant républicain, en pleine monarchie des Bourbons), à l'époque où il écrivait *Tristana*, sa conception de la société se fondait sur un profond désir de « créer » une nouvelle classe qui serait, en réalité, une fusion du peuple avec l'aristocratie. En raison de ces contradictions, et de cet idéalisme, il n'y a rien d'étonnant à ce que la thèse de Galdos dans *Tristana* soit uniquement de démontrer que la femme — à son époque — ne peut réussir socialement comme l'homme ; en coupant la jambe à son héroïne, il coupe en même temps ses velléités supposées d'indépendance, parce qu'il pense que c'est la nature et non la société qui a soumis la femme à l'homme.

De ce roman, Bunuel n'a gardé qu'un fil conducteur ténu, enrobé de causticité. Tout d'abord, au lieu de situer l'action, comme le roman, dans un quartier populaire de Madrid, il la place dans une ville de province aussi caractéristique que Tolède — ceci sans doute pour figurer avec plus de réalisme les contradictions de la société espagnole (en accentuant le côté provincial de l'histoire), ce que le Madrid actuel, agrandi, équivoque, ne permettait pas. En situant l'action à Tolède, et en en déplaçant l'époque par rapport à Galdos (de la fin du XIXe aux années 20, précisément à l'époque où en Espagne régnait la première dictature militaire du XXe siècle), tout en la situant, pour nous, dans le passé, Bunuel entoure ses personnages de la présence non seulement spirituelle, mais physique, des diverses couches de la société qu'il s'agit d'analyser.

Mais les différences les plus importantes entre roman et film portent sur les personnages, dont seuls les noms sont conservés. Si Don Lope garde dans le film presque tous les traits que lui prête Galdos (en particulier sa morale, « morale qui, bien qu'elle lui parût de son propre cru, était exactement la concrétisation dans son esprit des idées qui flottaient dans l'atmosphère métaphysique de son époque »), Bunuel accentue physiquement sa décrépitude, et en fait à la fin un homme plus réellement hypocrite et égoïste, par contraste avec sa phase « libre-penseur ». Saturna, la bonne, est un élément essentiel du roman : c'est elle qui, dans d'interminables et mauvais dialogues avec Tristana, justifie l'argument du livre. Quant à Saturno, bien qu'il apparaisse dans le roman, il est une véritable création du film — de sa maladresse manuelle à son onanisme. Horacio reste inchangé. Tristana enfin a chez Bunuel un caractère plus violent, plus dramatisé, plus rempli de complexes, de haine et d'expériences oniriques.

Le film rend sarcastique et dramatique l'ironie mièvre dans laquelle baigne le roman ; dans ce dernier, Tristana est la fille d'un vieil ami de Don Lope et d'une femme que Lope avait tenté en vain de séduire (détails que le film élimine) ; à partir du retour de Tristana chez son père-amant-mari, le film suit d'assez près le roman (bien que Bunuel, nous l'avons dit, y accentue violemment toutes les situations). Mais c'est avec l'apparition d'Horacio qu'il s'en écarte notablement ; chez Galdos, tout se passe par correspondance entre Tristana et Horacio, lettres que porte Saturna, et qui nous apprennent ses réactions quand elle va chez le peintre, puis, plus tard, son infirmité (dans le livre, Horacio et Tristana ne quittent pas la ville). Quand Tristana est opérée, c'est Don Lope qui lui lit les lettres d'Horacio (et c'est lui qui finira par écrire à Horacio à la place de Tristana). Horacio rend visite à Tristana, mais ses visites sont froides et de moins en moins fréquentes ; devant Don Lope, il se sent rapetissé et complexé ; il finira par quitter la ville définitivement, et ce sera Don Lope qui informera Tristana de son mariage dans une autre ville. Peu après, Don Lope et Tristana se marieront, parce que c'est la condition mise par une tante de Lope pour laisser son héritage à ce « libre-penseur ». Au dernier chapitre du roman, Don Lope et Tristana vivent une existence petite-bourgeoise ; Tristana a appris à cuisiner et à repriser, et égaie la vie d'un Don Lope décrépit ; Galdos termine son livre par cette question : « Etaient-ils heureux l'un et l'autre ?... Peut-être ».

3. Galdos a été l'écrivain espagnol le plus soucieux de raconter l'histoire intime de l'Espagnol du XIXe. Hormis l'anecdote historique, ce qui le préoccupe le plus est l'intimité de l'être-espagnol. Et c'est Bunuel qui transpose cette connaissance intime, non dans l'Espagne actuelle, mais dans l'intemporalité de notre histoire, en ajoutant à l'analyse de Galdos la férocité de sa critique. D'où l'importance du succès actuel de Bunuel (1). Ce qui semblait ne devoir être qu'une œuvre fermée, celtibérique, lisible pour les seuls indigènes, est devenue, par la force de Bunuel, une œuvre internationale. Son succès critique à l'étranger démontre que la valeur documentaire du film dépasse toutes autres considérations, littéraires et cinématographiques, et que, en transformant l'anecdote de Galdos mais non son essence, Bunuel a de nouveau posé les problèmes d'une société qui est la nôtre en même temps que la sienne et celle de Galdos. — Ricardo MUNOZ SUAY.

(1) En Espagne, le film s'est attiré les foudres de la pseudo-gauche, et a été manipulé par la droite (une droite et une gauche dépourvues d'idéologies, mais bien pourvues en rhétorique). Il faut dire que chez nous, la véritable signification idéologique de Luis Bunuel est occultée par son mythe. En plus de ceux qui se disent ses amis intimes, il faut tenir compte de ceux qui dînent avec lui, de ceux à qui il prête ses scénarios, ou qui l'ont connu jeune, ou ont été ses voisins, ou lui ont dit bonjour une fois en petit comité. Et ce sont ceux-là, et quelques autres, qui nous fatiguent avec la légende du « dernier film » ; et nombre d'entre eux sont justement ceux qui condamnent *Tristana*, le déclarant un film bâtard et mal fait.

Young Mr Lincoln

de John Ford

« Lincoln n'est pas le produit de la révolution populaire : le jeu banal du suffrage universel, qui ignore tout des grandes tâches historiques à résoudre, l'a hissé au sommet, lui, le plébéien qui a bien fait son chemin, de casseur de pierres qu'il était au sénateur de l'Illinois qu'il est devenu, lui qui est dépourvu de brillant intellectuel, est sans grandeur de caractère notable et n'a aucune valeur exceptionnelle, car c'est un homme moyen de bonne volonté. » (Friedrich Engels et Karl Marx, Die Presse, 12-10-1862.)

« At one point in our interview, Mr Ford was talking about a cut sequence from Young Mr Lincoln, *and he described Lincoln as a shabby figure, riding into town on a mule, stopping to gaze at a theatre poster. "This poor ape", he said, "wishing he had enough money to see Hamlet". Reading over the edited version of the interview, it was one of the few things Ford asked me to change; he said he didn't much like "the idea of calling Mr Lincoln a poor ape". (Peter Bogdanovich,* John Ford, *Studio Vista, Londres* 1967.)

YOUNG MR LINCOLN (VERS SA DESTINÉE) Film américain de John Ford. *Scénario :* Lamar Trotti. *Images :* Bert Glennon. *Musique :* Alfred Newman. *Décors :* Richard Day, Mark Lee Kirk (art direction), Thomas Little (set decorations). *Montage :* Walter Thompson. *Robes :* Royer. *Assistant pour le son :* Robert Parrish. *Interprètes :* Henry Fonda (Abraham Lincoln), Alice Brady (Abigail Clay), Arleen Wheelan (Hannah Clay), Marjorie Weaver (Mary Todd), Eddie Collins (Efe Turner), Pauline Moore (Ann Rutledge), Ward Bond (J. Palmer Cass), Richard Cromwell (Matt Clay), Donald Meek (John Felder), Judith Dickens (Carrie Sue), Eddie Quillan (Adam Clay), Spencer Charters (Juge Herbert A. Bell), Milburn Stone (Stephen A. Douglas), Cliff Clark (Sheriff Billings), Robert Lowery (un juré), Charles Tannen (Ninian Edwards), Francis Ford (Sam Boone), Fred Kohler, Jr. (Scrub White), Kay Linaker (Mrs Edwards), Russel Simpson (Woolridge), Charles Halton (Hawthorne), Clarence Wilson (Dr Mason), Edwin Maxwell (John T. Stuart), Robert Homans (Mr Clay), Jack Kelly (Matt Clay enfant), Dickie Jones (Adam Clay enfant), Harry Tyler (le coiffeur), Louis Mason (le greffier), Jack Pennick (Big Buck), Steven Randall (un juré), Paul Burns, Frank Orth, George Chandler, Dave Morris, Dorothy Vaughan, Virginia Brissac, Elizabeth Jones. *Producteur :* Kenneth Macgowan. *Producteur exécutif :* Darryl F. Zanuck. *Production :* Cosmopolitan/Twentieth Century Fox, 1939. *Distribution :* Cinémas Associés. *Durée :* 101 mn.

I

Ce texte inaugure une série d'études, dont la nécessité avait été indiquée dans l'éditorial du numéro 218. De ce travail il faut préciser maintenant les objets, la méthode et ce qui fonde cette nécessité jusqu'ici seulement affirmée.

1) Objet : un certain nombre de films « classiques », aujourd'hui *lisibles* (ce pourquoi, anticipant sur la définition de notre méthode, nous désignerons ce travail comme travail de lecture) dans la mesure où peut nous apparaître l'historicité de leur inscription : rapport de ces films aux codes (sociaux, culturels...) dont ils sont le lieu de croisement, et à d'autres films, eux mêmes pris dans un espace intertextuel ; donc, rapport de ces films à l'idéologie qu'ils véhiculent et dont ils représentent un certain « état », et aux événements (présents, passés, historiques, mythiques, fictionnels) qu'ils ont voulu représenter.

Nous conservons par commodité le terme « classique » (qu'il faudra évidemment au cours de ces études interroger, voire mettre en question, pour tenter enfin d'en faire la théorie) en tant qu'il désigne grossièrement un cinéma qu'on a dit fondé sur la représentation analogique et la narration linéaire (« transparence » et « présence »), donc apparemment complètement pris dans le « système » idéologique qui sous-tend et unifie ces notions. D'un tel « classicisme » le cinéma hollywoodien a pu évidemment être considéré comme le modèle, dans la mesure où la réception qui en était faite était entièrement normée par ce système, et se cantonnait dans une sorte de non-lecture garantie par l'apparente non-écriture de ces films, dans laquelle on voyait la marque même de leur maîtrise.

2) Notre travail sera, donc, de *lecture*, entendue au sens de *re-marquage* de ces films. C'est-à-dire que, pour le définir d'abord négativement :

a) ce ne sera pas un commentaire (un de plus). Commentaire dont la fonction est de recueillir un sens idéalement constitué en signification ultime de l'objet (mais toujours indéfiniment dérobée par l'infinie possibilité de parler du film) : pseudo-lecture, errante et proliférante, qui manque la réalité de l'inscription et lui substitue un discours constitué par un simple démarquage idéologique de ce qui apparaît à un moment donné comme le ou les énoncés majeurs du film.

b) Ce ne sera pas non plus une *interprétation* nouvelle, c'est-à-dire la traduction dans un système (métalangage) critique de ce qui serait déjà dans le film, et qui constituerait la sorte de savoir absolu d'un exégète aveugle à la détermination idéologique (historique) de sa pratique et de son objet-prétexte, quand ce n'est pas la « structure d'accueil » des viridianas herméneutes.

c) Ce ne sera pas le démembrement d'un objet conçu comme une structure fermée, le recensement d'unités de plus en plus fines, de plus en plus « discrètes », l'inventaire d'éléments dont on ne prend pas en compte la prédestination au projet scriptural du cinéaste, prétendant déconstruire et successivement reconstruire l'objet initial auquel on aurait ajouté « de » l'intelligible, sans tenir compte de la dynamique de l'inscription : donc, pas une lecture structurale mécaniste.

d) Enfin, pas non plus une démystification, au sens où il suffirait de replacer le film dans ses déterminations historiques, d'en « découvrir » les présupposés, d'en accuser la problématique et les partis pris esthétiques, et d'en critiquer les énoncés au nom d'un savoir matérialiste alors mécaniquement appliqué, pour le voir s'effondrer et se tenir quitte d'avoir à rien dire de plus, ce qui revient à jeter le bébé avec l'eau du bain — sans se mouiller, soit plus clairement, à se débarrasser d'une manière moralisante, en un geste de partage entre « bons » et « mauvais », de l'objet, et à en éluder toute lecture effective (qui ne peut être telle que dans un geste de retour sur sa propre opération de déchiffrement et qu'à intégrer son fonctionnement dans le texte qu'elle produit, ce qui est tout autre chose que brandir une méthode — fût-elle marxiste-léniniste — et s'en tenir là).

On rappellera ici que l'application extérieure et mécaniste de concepts même rigoureusement fondés, a toujours tenté de se faire passer pour l'exercice d'une pratique théorique ; et par là-même, bien que cela ait été démontré depuis longtemps :

— qu'un produit artistique ne peut être rattaché à son dehors socio-historique selon une causalité linéaire, expressive, immédiate (sauf à tomber dans un déterminisme historiciste réducteur), mais qu'il est avec ce dehors dans un rapport complexe, médiatisé, *décentré*, à préciser rigoureusement (ce pourquoi il est simpliste de se débarrasser du cinéma « classique » hollywoodien sous prétexte qu'inscrit dans le système capitaliste il ne pouvait qu'en être le reflet). Walter Benjamin a fortement insisté sur la nécessité de ne pas considérer l'œuvre littéraire (mais aussi bien tout produit artistique) comme reflet des rapports de production, mais comme ayant place *dans* ces rapports (il parlait évidemment des œuvres progressistes passées, présentes ou à venir, mais une lecture matérialiste opérant sur des produits artistiques apparemment dépourvus de toute dimension critique intentionnelle quant aux rapports de production du système capitaliste, doit faire de même — nous reviendrons plus longuement sur cette notion fondamentale de « l'auteur comme producteur »). A ce propos il faut citer une fois de plus les thèses de Macherey sur la production littéraire (en particulier à propos des rectifications léniniennes apportées aux positions simplistes de Trotsky et Plékhanov à l'égard de Tolstoï), et celles de Badiou quant à l'autonomie du processus esthétique et au rapport complexe réel historique / idéologies / auteur (comme place et non comme « intériorité ») / œuvre.

— qu'à partir de cela, la dénonciation des présupposés et de la production idéologiques, leur désignation comme fausseté ou erreur n'a jamais suffi à faire advenir le vrai par ceux-là même qui l'effectuent. Plus encore, n'a jamais suffi à faire advenir le vrai à propos de cela même contre quoi ils s'élèvent. Il y a donc absurdité à demander à un film des comptes sur ce qu'il ne dit pas des positions et du savoir sur lequel on s'appuie pour l'interroger, et grande facilité (mais à quoi bon alors ?) à le « déconstruire » au nom de ce même savoir (dans le cas qui nous occupe, la science du matérialisme historique, qui doit s'exercer comme méthode active et non servir de garant). Pour qu'on ne nous accuse pas de perfidie, précisons que les points de ce paragraphe d) visent, à l'intérieur de *Cinéthique*, les positions les plus outrancières.

3) Arrivés à ce point, il semblerait que nous butions sur une contradiction : à la fois nous ne nous satisfaisons pas du dehors du film pour lui demander des comptes, et nous refusons de lui rechercher une « profondeur », d'aller du « sens littéral » à quelque « sens secret », nous ne nous suffisons pas de ce qu'il dit (de ce qu'il veut dire). Contradiction apparente seulement. Ce qui sera tenté ici, c'est, par le remarquage de ces films en un procès de lecture actif, de leur faire dire ce qu'ils disent *dans* ce qu'ils ne disent pas, de déceler leurs manques constitutifs, qui ne sont ni défaut de l'œuvre (car ces films, Jean-Pierre Oudart a bien montré — cf. numéro précédent — qu'ils furent le fait de cinéastes de la plus grande maîtrise) ni ruse de l'auteur (pourquoi diable aurait-il rusé ?) mais *manque structurant*, toujours déplacé, surdétermination à partir de laquelle seule ces discours ont été possibles et effectués, non-dit inclus dans le dit et nécessaire à sa constitution, en un mot, pour reprendre l'expression d'Althusser : les « ténèbres intérieures de l'exclusion ».

Les films que nous étudierons, il n'y a pas à les combler, nulle lecture téléologique à en faire, nul compte à leur demander sur leurs ténèbres *extérieures* (sauf à les rejeter purement et simplement), il ne s'agit que de traverser leur énoncé vers ce qui le met en place, de redoubler leur écriture par un geste de lecture pour faire apparaître ce qui était déjà là mais silencieux (cf. la notion de *palimpseste* chez Barthes et Daney), leur faire dire non seulement « ce que ça dit mais ce que ça ne dit pas parce que ça veut ne pas le dire » (J.A. Miller, et nous ajouterons : ce que, voulant ne pas le dire, c'est obligé d'en dire quand même).

4) Quelle est l'utilité d'un tel travail ?

On nous fera le plaisir de ne pas le prendre comme une « revisitation » hollywoodienne. A ceux qui y seraient tentés, on en déconseillera la lecture, et même celle de ce qui suit immédiatement. Aux autres, on dira :

Que le manque structurant dont il a été plus haut question, et la mise en place de tenant-lieu qu'il détermine aient quelque chose à voir avec *l'autre scène* sexuelle et cette « autre autre scène » qu'est celle de la politique, que le double refoulé dont notre lecture constituera le retour soit le politique et l'érotique (refoulé qu'il n'est pas question de signaler une fois pour toutes, en s'en tenant là, mais bien d'inscrire dans le procès chaque fois renouvelé de son refoulement), permet de déduire la réponse ; réponse dont la question même n'aurait pas été possible sans les deux discours de la surdétermination, le discours marxiste et le discours freudien. C'est pourquoi les films que nous choisirons ne l'auront pas été pour leur valeur d'« impérissables chefs-d'œuvre », mais bien parce que la rigueur de leur écriture dénégatrice offre prise assez forte à une lecture, fait suffisamment *écran* : parce qu'ils peuvent être réécrits.

2. Hollywood en 38-39

L'une des conséquences de la crise économique de 29 a été de renforcer l'emprise des groupes bancaires de première importance (Morgan, Rockefeller, DuPont, Hearst, General Motors, etc.) sur les firmes hollywoodiennes en difficulté (affaiblies par la « nouvelle guerre des brevets » du parlant).

Dès 35, les cinq Major Companies (Paramount, Warner, M.G.M., Fox, R.K.O.) et les trois Minor (Universal, Columbia, United Artists) sont entièrement contrôlées par banquiers et financiers, d'ailleurs souvent associés dans telle ou telle compagnie. Cette mainmise de la haute finance sur Hollywood s'était déjà traduite (en plus de la gestion économique et de l'orientation idéologique du cinéma américain) par le regroupement des huit compagnies au sein de la M.P.P.A. (association des producteurs qui régit le marché) et la création d'un système central d'autocensure (le code Hays — on sait que la banque américaine est puritaine : Morgan, principal actionnaire du Metropolitan de New York, exerçait une véritable censure sur ses programmes).

C'est précisément en 1935 que la Fox de William Fox (créée en 14) fusionne, sous l'égide de la Chase National Bank, avec la 20th Century Prod. de Darryl F. Zanuck, pour former la 20th Century Fox, dont Zanuck devient vice-président et dont il prend le contrôle.

Pendant la même période, et surtout en 37-38, les salles américaines connaissent une très sérieuse baisse de fréquentation (qu'on attribue d'abord aux conséquences de la récession, puis, les choses empirant, au non-renouvellement du stock de vedettes à Hollywood), telle que, fort inquiets, les états-majors des banques donnent la consigne de *réduire au maximum le coût des productions*. Cette crise du marché national (où jusqu'alors se rentabilisaient entièrement les films hollywoodiens, l'étranger étant tout bénéfices) est aggravée encore par la diminution des recettes du marché international, en raison de la situation politique en Europe, de la fermeture progressive aux films américains des marchés allemand et italien, et du blocage des devises par ces deux pays.

3. L'Amérique en 38-39

En 32, en pleine crise économique, le démocrate Roosevelt succède à la présidence au républicain Hoover dont la politique économique (favorable aux trusts, déflationniste) et sociale (laissant les collectivités locales et les organisations charitables faire face au chômage : cf. *Mr. Deeds Goes to Town*, Capra) a été impuissante à empêcher la crise et à

juguler ses effets. Roosevelt applique une politique contraire : intervention du pouvoir fédéral dans la vie économique et sociale du pays tout entier, Etats comme puissances privées (*New Deal*). La constitution de sociétés d'intervention et de travaux publics fédérales, empiétant sur les droits et domaines réservés des Etats et du privé, le dirigisme de l'économie, les mesures sociales (encouragements aux syndicats, budget social, etc.) : autant de mesures qui rencontrent une violente opposition des républicains et des puissances d'argent. Ceux-ci parviennent, en 35, à faire juger inconstitutionnels par la Cour Suprême (comme contraires aux droits des Etats) les sociétés fédérales d'intervention économique mises en service par Roosevelt. Mais la seconde victoire de Roosevelt en 36 brise ces manœuvres, et la Cour Suprême, menacée d'une réforme, finit par reconnaître la politique sociale du *New Deal* et (notamment) la liberté syndicale.

Au niveau des structures de la société américaine, la crise et ses remèdes ont eu pour conséquence le renforcement du gouvernement fédéral et de son contrôle sur les Etats et la politique des trusts : par ses « subventions sous condition », ses programmes économiques à l'échelle du pays, ses réglementations sociales, le fédéral prend en main de vastes domaines qui jusque-là relevaient de la seule autorité des Etats et du seul intérêt de la libre entreprise. En 37, « l'interprétation dualiste » du X[e] amendement de la Constitution — qui interdisait toute intervention du fédéral dans la politique économique et sociale des Etats (leur domaine réservé), est écartée dans ses jugements par la Cour Suprême. Ce renforcement à tous niveaux du pouvoir fédéral conduit à *augmenter la puissance du président.*

Mais, dès 37, une nouvelle crise économique se profile : l'activité économique recule de 37 % par rapport à 29, le nombre de chômeurs dépasse de nouveau 10 millions en 38 et, malgré le relancement des grands travaux publics, reste de 9 millions en 39 (cf. *The Grapes of Wrath*). La guerre (les industries d'armement devenant prépondérantes dans l'économie) aidera à liquider la nouvelle crise en permettant le plein emploi...

Centralisme fédéral, isolationnisme, réorganisation économique (y compris à Hollywood), renforcement des oppositions démocrates-républicains, nouvelles menaces de crise intérieure et internationale, crise et restrictions à Hollywood même : tel est le contexte assez sombre de l'entreprise de *Young Mr. Lincoln* (1939).

Il est sans doute difficile, mais nécessaire de tenter d'apprécier l'importance globale et respective de ces facteurs quant au projet et au « message » idéologique du film. A Hollywood, plus que partout ailleurs, le cinéma n'est pas « innocent » : partie prenante du système capitaliste, soumis à ses contraintes, ses crises, ses contradictions, le cinéma américain, principal appareil de la superstructure idéologique, est massivement déterminé à tous ses niveaux d'existence. Produit du système capitaliste et de son idéologie, son rôle est en retour de reproduire l'une et d'aider par là à la survivance de l'autre. Chaque film cependant s'insère selon sa spécificité dans ce circuit, et l'on n'a rien analysé si l'on se contente de dire que chaque film hollywoodien confirme et répercute l'idéologie du capitalisme américain : ce sont les articulations précises (et rarement semblables d'un film à l'autre) du film et de l'idéologie qu'il faut étudier. (Voir 1.)

4. La Fox et Zanuck

La 20th Century Fox (productrice de *Young Mr. Lincoln*), en raison de ses liens avec la haute finance, soutient comme elle le parti républicain. Depuis son origine c'est celui des « grandes familles » : associé (et instrument) du développement industriel, il devient rapidement le « parti du *big business* », dont il exécute les directives économiques et sociales : protectionnisme douanier qui favorise l'industrie, lutte antisyndicale, réaction morale et raciste (contre les immigrants, contre les Noirs — dont pourtant, au temps de Lincoln, le parti s'était fait le provisoire champion : mais on sait que ce fut pour des raisons, toujours, économiques, et sous la pression des groupes religieux, les mêmes qui, cinquante ans plus tard, mènent campagne contre tout ce qui est « unamerican »).

Au pouvoir avec le président Hoover de 28 à 32, le parti républicain est financé par quelques-uns des maîtres de Hollywood (Rockefeller, DuPont de Nemours, la General Motors, etc.) : aux élections de 28, 87 % des personnes inscrites au *Who's who in America* soutiennent Hoover. Celui-ci a placé aux postes clés de l'administration les fondés de pouvoir du capital : le secrétaire au Trésor n'est autre que Mellon, l'homme le plus riche du monde (l'un des traits de sa politique : il réduit le plafond de l'impôt sur le revenu de 65 % en 19 à 50 % en 21 et 26 % en 29 !).

Contraint par Roosevelt à un certain nombre de concessions, le grand capital américain, dès que les effets immédiats de la dépression s'atténuent, part en guerre contre le *New Deal* (les compagnies privées d'électricité par exemple, retirent leurs publicités — ce qui, aux U.S.A., équivaut à les tuer — aux journaux qui soutiennent Roosevelt et sa Tennessee Valley Authority) et met tout en œuvre pour vaincre aux élections de 40.

Tout ceci laisse supposer qu'en 38-39 la Fox, dirigée par le (aussi) républicain Zanuck, participe dans sa mesure à l'offensive républicaine en produisant un film sur la figure mythique de Lincoln, de tous les présidents républicains non seulement le plus célèbre, mais surtout le seul qui puisse séduire les masses, par son origine humble, sa simplicité, sa droiture, son rôle historique, les aspects légendaires de sa carrière et de sa mort.

Choix sans doute d'autant moins fortuit de la part de la Fox (à qui — Zanuck et un producer sous contrat, Kenneth Macgowan — revient comme d'habitude l'initiative du projet, et non à Ford) que la saison précédente, une pièce du démocrate Sherwood, « Abe Lincoln in Illinois », avait eu un grand succès à Broadway. Dans le souci probable à la fois de prendre de vitesse les adaptations envisagées à Hollywood de la pièce de Sherwood (le film de John Cromwell avec Raymond Massey sort la même année et a un grand succès, contrairement à celui de Ford), et de reverser au compte des républicains l'impact de la pièce et celui du mythe Lincoln, Zanuck met aussitôt en chantier *Young Mr. Lincoln* — il ne faut pas pour autant exagérer le déterminisme politique du film, qui ne saurait en aucun cas être considéré, à l'opposé par exemple des *Raisins de la colère* ou de *Wilson*, productions personnelles de Zanuck, comme le ou l'un des films programmatiques de la firme.

Le producteur Kenneth Macgowan a un passé d'homme de théâtre réputé : avec Robert Edmond Jones et Eugene O'Neill, il a dirigé le Provincetown Playhouse, dont l'influence sur le théâtre américain fut considérable. Ami de Ford, qu'il a connu à la RKO à l'époque du *Mouchard*, il est passé à la Fox en 1935 (y produisant entre autres *Four Men and a Prayer*), et est devenu le principal responsable des biographies historiques qui forment le noyau de prestige de la production de cette firme.

Young Mr. Lincoln est loin d'être une des productions les plus importantes de la Fox en 1939, mais c'est un film tourné dans des conditions particulièrement heureuses, et un des cas où le projet initial se trouve le moins dévoyé, du moins au stade de la production : sur trente films produits par Macgowan dans ses huit ans à la Fox (1935-1943), c'est un des deux seuls auxquels un seul scénariste (Lamar Trotti) a travaillé (l'autre étant *The Return of Frank James*, écrit par Sam Hellman). Autre point à noter : la rédaction de ces deux scénarios s'est effectuée en proche collaboration avec le réalisateur, qui est par conséquent intervenu très tôt au lieu d'être choisi en dernier lieu, comme c'est couramment le cas, même à la Fox (le « studio des metteurs en scène »). Ford dit même du scénario : « Nous l'avons écrit ensemble » (avec L. Trotti), déclaration rare sinon exceptionnelle chez lui.

Lamar Trotti avait déjà écrit pour Ford deux comédies sur la vieille Amérique (genre défini comme l' « Americana »), *Judge Priest* et *Steamboat 'round the Bend*, avant

de devenir à la Fox un spécialiste des films historiques (comme *Drums Along the Mohawk*, le film que Ford tourne après *Young Mr Lincoln*).

A l'origine de toute une partie du scénario se trouve l'obsession du lynchage et de la légalité si forte dans le cinéma des années trente, en raison de la recrudescence de la justive expéditive (du lynchage), des suites du gangstérisme, de la renaissance d'organisations terroristes comme le Ku-Klux-Klan (cf. *Fury* de Lang, *La Ville gronde* de Mervyn LeRoy, *La Légion noire* d'Archie Mayo). Trotti, originaire du Sud (né à Atlanta, il avait été reporter criminel avant d'y devenir rédacteur en chef d'un journal local de la presse Hearst), combina une des anecdotes lincolniennes les plus célèbres avec un souvenir de jeunesse. « Lorsque Trotti était reporter en Géorgie, il avait couvert le procès de deux jeunes hommes accusés d'un meurtre, où la mère, seul témoin, refusa de dire lequel des fils avait commis le crime. Tous deux furent pendus » (Robert G. Dickson, « Kenneth Macgowan », *in* Films in Review, octobre 63). Dans l'histoire de Lincoln, un témoin avait affirmé avoir vu, à la lumière de la lune, une connaissance de Lincoln (Duff Armstrong), participer à un meurtre. Se servant d'un almanach comme preuve, Lincoln argumenta que la nuit avait été trop sombre pour que le témoin ait pu rien voir, et obtint l'acquittement d'Armstrong grâce à sa plaidoirie.

5. Ford et Lincoln

C'est à la Fox que Ford a fait déjà la plus grande partie de sa carrière : de 20 à 35, 38 films ! Depuis Zanuck, quatre films en deux ans, dont le premier est (36) *The Prisoner of Shark Island* (« Je n'ai pas tué Lincoln »). C'est donc à l'un des plus anciens et des plus sûrs cinéastes de la maison qu'est confié le projet. La même année (1939), Ford tourne, toujours avec Zanuck, *Drums Along the Mohawk* (dont l'orientation idéologique est flagrante : lutte des pionniers aux côtés de Washington et des *whigs* contre les anglo-indiens) et, en 1940, *The Grapes of Wrath*, qui trace un tableau très sombre de l'Amérique de 38-39. Bien qu'il se dise « apolitique », on sait de toute manière que Ford a une grande admiration pour la figure historique de Lincoln, ainsi que pour la personne même du président : comme lui, il revendique son appartenance au petit peuple, son origine paysanne — familiarité avec l'homme Lincoln cependant tempérée par le fait que Ford est aussi, sinon d'abord, Irlandais et catholique.

En 24 déjà, dans *The Iron Horse*, Lincoln apparaît comme favorable à la réalisation du chemin de fer transcontinental (l'industrie et l'unification) ; dans *Prisoner of Shark Island* le début montre Lincoln, après la guerre de Sécession, demander à un orchestre de lui jouer « Dixie » (c'est l'air que « déjà » il joue dans *Young Mr. Lincoln*) : accent mis sur le côté réunificateur, non vindicatif, et la « profonde » sympathie sudiste de Lincoln, par le biais symbolique de l'hymne de la Confédération ; dans *Sergeant Rutledge* (60), il est évoqué par des Noirs comme leur Sauveur : aspect anti-esclavagiste ; dans *How the West Was Won* (62), c'est le stratège qui est présenté ; enfin, dans *Cheyenne Autumn* (64) un politicien dans l'impasse se tourne vers un portrait de Lincoln, donné comme le modèle de résolution de toute crise.

Chacun de ces films insiste donc sur un aspect particulier de la personnalité synthétique ou du rôle historique complexe de Lincoln qui apparaît ainsi comme une sorte de référent universel apte à jouer dans toutes situations. Tant que Lincoln apparaît dans les fictions fordiennes comme mythe, figure de référence, symbole de l'Amérique, son intervention se fait tout naturellement et comme en plein accord avec la morale et l'idéologie fordiennes ; en revanche, dans un film comme *Young Mr. Lincoln* où il devient le protagoniste de la fiction, on verra qu'il ne peut s'y inscrire comme *personnage fordien* qu'au prix d'un certain nombre de distorsions et coups de force réciproques (de lui sur le cours de la fiction et de la fiction sur sa vérité historique).

6. Projet idéologique

De quoi s'agit-il dans *Young Mr. Lincoln* ? Apparemment et textuellement : des « années de jeunesse de Lincoln » (sur le modèle culturel classique des « années d'apprentissage et de voyage »). En fait — par le biais d'une simple chronique d'événements donnés (par l'effet de présence et d'actualisation propre au cinéma classique) comme survenant sous nos yeux pour la première fois, de la *reformulation* dans l'ordre du mythe et de l'éternel de la figure historique lincolnienne.

Ce projet idéologique peut sembler simple et clair : édifiant et de type apologétique. Bien sûr, si l'on n'en considère que l'énoncé, extrait comme *énoncé idéologique séparable*, c'est-à-dire en le déconnectant du réseau complexe de déterminations qui le font prendre corps et s'inscrire dans la fiction — voire s'autocritiquer —, il est extrêmement aisé à une lecture de type démystificateur d'en opérer une illusoire « déconstruction » (voir 1). Notre travail va consister au contraire à *faire jouer* la complexité de ce réseau, où interfèrent à la fois des présupposés philosophiques (idéalisme, théologisme), des déterminations politiques (républicanisme, capitalisme) et, dans son autonomie relative, le processus esthétique (figures, signifiants filmiques, mode narratif) propre à l'écriture fordienne. Si ce travail, forcément tenu à la successivité linéaire du discours, en vient à isoler les uns des autres les ordres de détermination qui dans le film s'intriquent, c'est toujours dans la perspective de leurs relations : il réclame donc une lecture récurrente et en tous sens.

7. Méthode

Young Mr. Lincoln, comme la très grande majorité des films hollywoodiens, se conformant à un schéma narratif linéaire et chronologique tel que les événements semblent s'enchaîner les uns aux autres selon une certaine consécution et consécutivité « naturelles », deux solutions s'offraient à nous : soit de convoquer pour chacune des instances déterminantes du film simultanément toutes les scènes concernées, soit de faire intervenir, pour chacune des scènes dans *leur ordre* dans la chronologie fictionnelle, les différentes instances déterminantes, en insistant chaque fois sur ce que nous pensons être la détermination principale (la signification maîtresse) de chacune d'elles, et en indiquant les déterminations secondaires, qui pourront devenir à leur tour déterminations principales dans d'autres scènes. Soit donc, première méthode, constituer le film comme un objet de lecture (un texte) dont on prétend lever simultanément l'ensemble des réseaux de surdétermination *sans tenir compte de l'opération de refoulement* qui détermine, dans chaque scène, l'actualisation d'une signification maîtresse ; ou, deuxième méthode, *prendre appui sur la signification maîtresse de chaque scène* pour comprendre l'opération scripturale (surdétermination et refoulement) qui l'a constituée.

La première méthode a le défaut de constituer le film comme un texte *a priori lisible*, la seconde a pour avantage d'engager la lecture elle-même dans le *devenir-texte du film*, de n'autoriser cette lecture que de ce qui à chaque moment successif dans le film l'autorise : c'est donc celle-ci que nous avons choisie. C'est très volontairement que le parcours de notre lecture se modèlera au « découpage » du film en séquences, mais son travail consistera à briser la clôture de ces scènes en les faisant jouer les unes avec les autres, et *dans* les autres.

8. Le poème

Après le générique (et dans le même système graphique : celui de la gravure sur marbre) s'inscrit un poème constitué d'un certain nombre de *questions* que, « si elle revenait sur

terre », la mère de Lincoln poserait quant au destin de son fils :

a) Contentons-nous maintenant d'indiquer simplement que s'inscrit d'emblée la figure de la Mère, et d'une Mère *absente*, déjà morte, figure symbolique qui ne prendra son plein effet que plus tard.

b) L'énumération de questions *programme* d'autre part le développement du film en désignant la problématique de Lincoln comme celle du choix : de la forme interrogative de ce poème procède, comme d'une matrice, le système binaire (la nécessité d'opter entre *deux* carrières, tartes, plaideurs, accusés, etc.) selon lequel s'organise la fiction (voir no 14).

c) En fait, la fonction principale du poème est, *faisant comme si* ses questions n'avaient pas encore de réponse (alors que ce ne sont que des *simulacres* de questions puisqu'elles tablent sur le savoir du spectateur quant au *déjà-devenu* historique de Lincoln), de mettre en place le double jeu du film et d'amorcer le processus d'une double lecture. En invitant le spectateur à se poser des « questions » dont il possède déjà les réponses, le poème l'induit à se représenter l'histoire — pour lui déjà advenue — comme « encore à faire ». De la même façon le film, d'une part en jouant sur une structure fictionnelle de type « chronique » (juxtaposition et successivité « naturelles » des événements, comme s'ils n'étaient régis par aucun déterminisme et n'étaient pas dirigés vers une fin nécessaire), d'autre part en ménageant, dans les scènes où doit s'effectuer un choix crucial pour le personnage, une marge de *feinte indétermination* (comme si les jeux n'étaient pas déjà faits, Lincoln déjà entré dans l'histoire, et comme si chacune de ses décisions se risquait à l'instant, au présent), le film donc effectue un travail de *naturalisation* du mythe lincolnien (qui est déjà constitué en tant que tel pour le spectateur).

La rétroaction du savoir mythique du spectateur sur la chronique événementielle, et la réinscription naturaliste du mythe dans le morcellement de cette chronique obligent donc à une lecture au *futur antérieur*. « Ce qui se réalise dans mon histoire n'est pas le passé défini de ce qu'il fut puisqu'il n'est plus, ni même le parfait de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir. » (Lacan.)

Opération *idéologique* de type classique se manifestant ici, normalement, par des questions post-posées dont la réponse déjà donnée est la condition d'existence même de la question.

9. Le discours électoral

Première scène. Un politicien en habit de ville (John T. Stuart, futur associé de Lincoln à Springfield) harangue quelques paysans. Il dénonce les « politiciens corrompus » qui sont au pouvoir, et Andrew Jackson, alors Président des Etats-Unis ; puis présente le candidat local qu'il patronne : le jeune Lincoln. Le premier plan où l'on voit Lincoln le montre assis à la renverse sur un tonneau, en bras de chemise, chaussé de grosses bottes (on reconnaît la nonchalance classique du héros fordien, revenu et/ou au-dessus de tout). Au plan suivant, debout devant l'assistance de fermiers, Lincoln, sur un ton familier (mais non sans un certain embarras d'élocution), déclare : « Mon programme politique est aussi simple que les danses de vos dames : je suis pour des tarifs protectionnistes élevés, pour la Banque Nationale et pour la participation de tous au bien-être ». Ses premières paroles sont : « Vous me connaissez tous ; je suis tout simplement Abraham Lincoln » — ce qui ne s'adresse pas seulement aux spectateurs dans le film, d'ailleurs absents du champ, mais, par une suture, au spectateur du film, aspiré dans l'espace filmique ; ainsi se *confirme* d'emblée ce *traitement* au futur antérieur (voir 8).



Ce programme est celui du parti whig, alors dans l'opposition. C'est le programme même du capitalisme américain naissant : protectionnisme douanier pour favoriser les produits industriels nationaux, Banque Nationale pour favoriser la circulation du capital dans tous les Etats. Le premier point figure traditionnellement au programme du parti républicain (il est donc aisément dénotable par le spectateur de 39) ; le second évoque un point d'histoire : au pouvoir avant 1830, les whigs avaient créé une banque nationale (aidant à l'essor industriel du Nord) dont Jackson, qui leur succède, tente d'affaiblir les prérogatives : la défense de cette banque constituait donc une revendication des whigs, devenus par la suite les républicains.

a) Ces notations précisément *politiques* qui inaugurent le film ont évidemment pour fonction de désigner Lincoln comme le candidat (c'est-à-dire, au futur antérieur, le président, le champion) des républicains.

b) Mais le mépris d'emblée affiché pour les « politiciens corrompus » et la force de contraste du « programme simple comme une danse » de Lincoln, ont pour effet de le présenter (et les républicains derrière lui) comme l'opposition et le remède à cette « politique ». On verra d'ailleurs plus tard que ce n'est pas seulement la politique des adversaires qui est « corrompue », mais *toute* politique, condamnée au nom de la morale (la figure de Lincoln s'opposera à celle de son adversaire Douglas, à celle du procureur comme le Juste aux politiciens, l'Intransigeant aux manœuvriers).

Ce dénigrement de l'ordre politique porte et confirme le projet *idéaliste* du film (cf. 4 et 6) : les vertus morales



valent mieux que les habiletés politiques, l'Esprit que la Lettre (cf. 4, 6, 8 c). (Dans le même sens, la politique apparaîtra encore, par la suite, comme objet de discussions d'ivrognes — querelle entre J.P. Cass et son acolyte —, ou de propos mondains : scène en calèche entre Mary Todd et Douglas.)

Mais ce qui est le plus signifiant ici est que les points du programme électoral sont *les seules notations* d'un *rapport positif* de Lincoln à la politique, toutes les autres donc étant négatives (distinguant Lincoln de la masse des « politiciens »).

c) On peut s'étonner, donc, qu'un film sur la jeunesse de Lincoln puisse ainsi *évacuer* la dimension proprement politique de la carrière du futur président. Cette évacuation massive sert trop le projet idéologique du film pour être fortuite : il s'agit bien, en jouant encore une fois sur la connaissance par le spectateur du rôle politique et historique de Lincoln, d'ancrer l'idée que ceux-ci étaient fondés et validés par une Morale supérieure à toute politique (et pouvaient donc être négligés, au profit de leur Cause), que c'est toujours d'un rapport intime à la Loi, d'une connaissance (naturelle et/ou divine) du Bien et du Mal que Lincoln tire son prestige et sa force. Lincoln *part* de la politique mais s'élève vite à ce qui — pour un discours idéaliste — origine et valorise toute politique : l'instance morale, le droit divin. En effet, la première scène du film montre Lincoln *déjà* candidat politique sans fournir d'information ni sur ce qui a pu l'amener à ce stade : *occultation des origines* (les siennes propres — familiales —, comme celles de son savoir politique, même fruste : « son éducation ») qui installe le caractère mythique du personnage ; ni sur les résultats mêmes de cette campagne électorale (on sait qu'il fut battu, et que l'échec des républicains entraîna, entre autres, la mise en sommeil de la Banque Nationale) : comme s'ils n'avaient de fait *aucune importance* au regard de la grandeur déjà prégnante du destin et du mythe. La figure de Lincoln rend dérisoire toute politique.

Mais ce véritable *refoulement* de la politique sur lequel prend fond le projet idéologique du film est lui-même un *effet direct* de présupposés politiques (l'éternel et faux débat idéaliste morale-politique : Descartes contre Machiavel), et, sur le plan de sa réception par le spectateur, non sans conséquences d'ordre également politique. On sait que l'idéologie du capitalisme américain (et du parti républicain qui le représente traditionnellement) est de le déclarer de droit divin, de le penser en termes d'éternel, de naturel, voire de biologique (cf. la formule célèbre de Benjamin Franklin : « Rappelle-toi que la puissance génitale et la fécondité appartiennent à l'argent. »), de le valoriser comme Bien et Force universels. L'entreprise donc qui consiste à camoufler la politique (des rapports sociaux en Amérique, de la carrière de Lincoln) sous le masque idéal de la Morale a pour effet, en manifestant la « spiritualité » d'où le capitalisme américain croit tenir son *origine* et où il voit sa justification éternelle, de redorer de l'or du Mythe la cause du capital. Ce qu'il adviendra de Lincoln était déjà en germe dans sa jeunesse = ce qu'il adviendra de l'Amérique (ses valeurs « éternelles ») est déjà inscrit dans les vertus morales de Lincoln, parti républicain et capitalisme compris.

d) Enfin, la dimension politique de Lincoln étant globalement refoulée, disparaît de la scène du film le trait historique-politique principal de Lincoln : la lutte contre les Etats esclavagistes. En effet, ni dans la séquence « politique » initiale, ni dans le reste du film, ce trait dominant de l'histoire et même de la légende lincolnienne n'est marqué, alors que c'est à lui surtout que Lincoln doit d'être inscrit dans l'histoire américaine davantage que tous les autres Présidents (républicains ou non).

Curieusement, une seule allusion (exception qui a valeur signalétique) est faite à l'esclavage : Lincoln explique à la famille des accusés qu'il a dû quitter son Etat natal parce que « à cause de l'esclavage, il n'y avait pas de travail pour les Blancs ». Que cette notation privilégie l'aspect économique du problème aux dépens de ses aspects moraux et humanitaires semblerait contredire les points ci-dessus (primauté de la Morale sur la politique), si Lincoln ne disait cette phrase dans une scène (voir 19), où, se fantasmant dans le rôle du fils de la famille de paysans pauvres, il revient sur ses propres origines de petit-blanc ayant eu à souffrir, comme les autres, du chômage. L'accent est mis donc sur l'économique, c'est-à-dire le problème des Blancs, et non sur le problème Noir.

Ce *non-dit*, cette exclusion de la scène du film de la dimension politique la plus notable de Lincoln ne peut pas non plus être fortuite (l' « oubli » serait énorme !) et ne pas avoir, elle aussi, *sens politique*.

D'une part, il fallait en effet présenter Lincoln comme l'unificateur, le réconciliateur, et non le diviseur de l'Amérique (pourquoi il affectionne de jouer « Dixie » : c'est un homme du Sud). D'autre part, on sait que le parti républicain, abolitionniste par opportunité économique, est vite, après la guerre de Sécession, réapparu comme plus ou moins raciste et ségrégationniste (déjà Lincoln était pour « une émancipation progressive » des Noirs, qui ne leur donnerait que lentement les mêmes droits qu'aux Blancs) et qu'il n'a jamais caché les restrictions qu'il demandait à l'intégration des Noirs. Il eût été, à ce double titre, et compte tenu de l'impact politique que pouvait avoir le film dans le contexte plus haut décrit (voir 3, 4), mal venu d'insister sur le rôle libérateur de Lincoln.

Ce trait est donc tu, exclu de la « jeunesse » du héros, comme s'il n'était apparu que « plus tard », alors que tous les autres traits de la figure légendaire sont donnés par le film comme *présents d'emblée, et que cette prédestination les valorise.*

L'escamotage de cette dimension directement responsable de la légende lincolnienne (la guerre de Sécession) permet donc une utilisation politique de cette légende, et en même temps, en châtrant Lincoln de la dimension historique-politique, renforce l'idéalisation du Mythe.

Mais si l'exclusion de ce signe dominant de la politique chez Lincoln est possible, c'est aussi parce que *tous les autres* en sont évacués rapidement (sinon les brèves notations positives et négatives signalées plus haut et qui de toute façon jouent comme *indices* — du refoulement général de la politique, et du marquage de Lincoln par le sceau républicain comme du remarquage, en retour, de la cause républicaine par le sceau du Mythe), et parce que le film de ce fait se place tout de suite sur un terrain purement idéologique (la dimension anhistorique de Lincoln, sa valeur de symbole).

Ainsi, ce qui *réalise le sens politique* du film est non pas un discours directement politique : un *discours moralisant*. L'Histoire, quasi totalement résorbée dans le Temps sans avant ni après du Mythe, ne peut alors, à la rigueur, subsister dans le film que sous l'aspect d'une *répétition particulière :* sur le modèle téléologique de l'histoire comme développement continu et linéaire d'un *germe* préexistant, de l'après contenu dans l'avant (anticipation, prédestination), tout est déjà là, toutes les figures et personnages de la scène historique sont en place (Mary Todd, qui deviendra la femme de Lincoln, Douglas, qu'il battra aux élections présidentielles, etc. et jusqu'à la mort de Lincoln : dans une scène coupée par la Fox, avant la première sortie du film, où l'on voyait Lincoln s'arrêter devant un théâtre donnant « Hamlet », et mis en présence d'un des acteurs de la troupe — la famille Booth —, son futur meurtrier), la problématique du *trancher* (voir 14) et du réunir est déjà posée... Seul manque à l'appel le principal trait historique, et en tant que tel celui sur lequel d'abord s'est bâti le Mythe.

Or, une pareille occultation n'est possible (supportable par le spectateur) que dans la mesure où le film joue sur le *déjà-su* quant à Lincoln comme d'un facteur de *Mécon-*

naissance et à la limite d'un non-su (du moins, de quelque chose que personne ne veut plus savoir, qui d'avoir été su n'en est que mieux oublié) : c'est la force déjà constituée du Mythe qui permet non seulement de le reproduire, mais de le réorienter. C'est la connaissance globale du destin de Lincoln qui permet, tout en le redisant, de ne pas en dire tout. Car il ne s'agit pas ici de constituer un mythe, mais de négocier son actualisation et, davantage encore, de le débarrasser de ses racines historiques pour en libérer le sens universel et éternel. « Racontée », la jeunesse de Lincoln est en fait *réécrite* par ce qui doit filtrer du mythe lincolnien. Non seulement le film établit la prédestination totale de Lincoln (axe téléologique), mais aussi que *seul ce à quoi on l'a montré prédestiné* mérite l'éternité (axe théologique). Double opération d'addition-soustraction au terme de laquelle, l'axe historique aboli, mythifié, se retrouve filtré de toutes impuretés et donc récupérable au service non seulement de la Morale, mais de la morale que relance l'idéologie capitaliste. Non seulement la Morale repousse la politique, prime l'histoire, mais elle les réécrit.

10. Le Livre

Le discours électoral de Lincoln semble amorcer une fiction : campagne électorale, élections... Un problème est posé, dont on est en droit d'attendre la résolution, qui ne vient (ne viendra) pas. Pour reprendre la formule barthésienne, il y a amorce d'une chaîne herméneutique : position de l'énigme (va-t-il ou non être élu ?) et non-résolution.

L'abandon de cette chaîne s'effectue par un brusque décrochement fictionnel : l'arrivée de la famille de paysans. On appelle Lincoln pour la servir. Cette famille est composée du père, de la mère et de deux garçons d'une douzaine d'années. Ils veulent acheter du tissu à Lincoln, dont on découvre le métier : commerçant. Mais la famille n'a pas d'argent : Lincoln s'offre à lui faire crédit, et devant la gêne de la mère, argue qu'il a lui-même acquis son magasin à crédit. La situation se résout par le biais d'un troc : la famille possède un tonneau plein de vieux livres (légués par le grand-père). En extase au seul mot de livre (soif de lire légendaire), Lincoln en sort respectueusement un du tonneau : *comme par hasard*, les « Commentaires » de Blackstone. Il dépoussière le volume, l'ouvre, lit, reconnaît qu'il s'agit de la Loi (« Law », dit-il) et se réjouit que le livre soit en bon état (la Loi est indestructible).

a) C'est une *famille* (voir 19) de pionniers *passant par là* qui permet à Lincoln de rencontrer la Loi : insistance sur le couple hasard-prédestination comme sur le fait que *même sans le savoir* ce sont des humbles qui véhiculent la Loi (pieusement gardée en héritage de l'ancêtre par la famille). D'autre part se retrouve ici une figure fictionnelle fordienne classique (en plus de la famille comme centre déplacé) : rencontre et échange entre deux groupes que rien ne disposait à se croiser (une nouvelle séquence fictionnelle naissant de cette rencontre même, d'abord donnée comme suspens et simple retard digressif imposé à l'axe narratif principal, puis se constituant elle-même comme centrale, avant qu'une autre séquence ne survienne et ne fonctionne selon le même mode, la fiction fordienne totale n'existant en fin de compte que comme *articulation de digressions successives*).

b) Lincoln fait un bref mais précis éloge du crédit : « Je vous fais crédit — Je n'aime pas le crédit (dit la paysanne, incarnant la dignité du pauvre) — J'ai acheté moi-même mon magasin à crédit » : quand on sait le rôle qu'a joué l'extension du crédit dans la crise de 29, cette sorte de slogan publicitaire proféré par un héros américain (qui, par la suite, et avec toujours plus d'insistance, sera le Juste) tend à faire figure d'exorcisme : sans crédit, le développement du capital est impossible ; dans une période de récession (35-40) où le chômage est grand, où les salaires ont baissé, seul le maintien du niveau de la consommation permet à l'industrie de tourner.

c) Le fait que l'acquisition de la Loi se fasse par un troc inaugure un circuit de la dette et du remboursement qui parcourra le film (voir 23).

d) La séquence a pour fonction principale d'introduire un certain nombre d'éléments constitutifs de la scène symbolique d'où le film va procéder, en la *variant* et en la jouant (en ce sens, elle est la véritable scène d'exposition de la fiction, la première séquence devenant un avant-texte, voire un *hors-texte*) : le Livre et la Loi, la Famille et le Fils, l'échange et la dette, la prédestination... Cette *mise en place* de la matrice fictionnelle opère une *mise de côté* de la première séquence (discours politique) : simple digression, d'abord crue provisoire, mais dont on s'apercevra qu'elle est en fait la première opération du refoulement de la politique par la morale qui sera à l'œuvre dans tout le film (voir 9).

11. La Nature, la Loi, la Femme

Troisième séquence : Lincoln, allongé dans l'herbe sous un arbre, près d'une rivière, lit les « Commentaires » de Blackstone. Il en résume l'esprit en quelques phrases : « Le droit d'acquérir et de conserver une propriété... Le Droit qui régit les rapports des personnes et des choses... Un délit est ce qui s'oppose à la Loi... Ce qui est Bien et ce qui est Mal... » Une jeune fille survient et s'étonne qu'il lise couché. Il se relève en répondant : « When I'm lying



down, my mind stands up, when I'm standing up, my mind lies down. » Ils marchent près de la rivière en parlant des ambitions et de la culture de Lincoln (les poètes, Shakespeare et maintenant le droit). Ils s'arrêtent, et pendant qu'elle parle, il se met à la regarder fixement et lui dit qu'il la trouve belle. La déclaration d'amour se poursuit quelques instants, s'axant sur la question de ceux qui aiment ou non les rousses puis, la jeune fille quitte la scène (le plan, le champ). Seul, Lincoln s'approche de la rivière et y jette un caillou. Gros plan des ondes sur l'eau.

a) Le premier signifié anecdotique de la scène se réfère à la légende lincolnienne : c'est dans Blackstone que Lincoln — comme tout profane en droit à cette époque en Amérique — découvre le droit. Ses « Commentaires » constituaient la Bible juridique de la jeune Amérique, et ils ont largement inspiré la Constitution de 1787. Ils ne sont en fait qu'une vulgarisation sommaire et confuse des lois anglaises du XVIIIe. Le second signifié anecdotique (explicité récurremment dans la scène suivante) est celui de la première aventure amoureuse attestée de Lincoln : l'idylle avec Ann Rutledge — donnée dans la légende et le film comme l'épouse idéale (communauté de goûts) qu'il ne pourra plus retrouver.

b) Autour de l'axe lincolnien, la scène met en place le rapport Loi-Femme-Nature, qui va s'y articuler selon un système de complémentarité et de substitution-relais.

— C'est dans la Nature que Lincoln communie avec la Loi ;

— C'est au moment de cette communion qu'a lieu sa rencontre avec la Femme : le rapport Lincoln-Femme prend le relais du rapport Lincoln-Loi puisqu'à la fois la venue de la Femme interrompt la lecture du livre et que celle-ci marque son appréciation du savoir de Lincoln et l'encourage dans sa vocation d'homme de savoir et de loi.

— C'est, selon la classique (banale) analogie culturelle Nature-Femme, dans la Nature (au bord de la rivière) que se fait la déclaration d'amour. Mais surtout, à la disparition de la Femme (l'Epouse) de la séquence (disparition qui s'avérera sortie définitive de la fiction) correspond la promotion de la rivière comme son substitut, promotion signalée par le jet du caillou (voir 18).

Aussi déterminé culturellement et codée que le rapport Nature-Femme, l'équivalence Nature-Loi est ici soulignée par le fait que le livre de la Loi est précisément le Blackstone, pour qui toutes formes de Lois (aussi bien la loi de la gravitation que celles régissant la société) découlent d'une Loi naturelle qui n'est autre que celle de Dieu. Cette Loi suprême tranche en dernière instance du Bien et du Mal, voire est appelée à légiférer elle-même sur le bien-fondé des autres lois, humaines (l'Esprit contre la lettre, voir 6, 8, 9). Conséquence : l'acquisition et la défense de la propriété y sont données comme relevant du naturel, voire du divin (cf. l'idéologie du capitalisme, 4, 9).

12. Le tombeau, le Pari

La séquence succède à la précédente par un fondu-enchaîné : aux rides provoquées par la chute du caillou dans la rivière se substituent, sur cette même rivière, des glaces en débâcle. Une musique « dramatique » souligne ce passage. Lincoln arrive auprès d'une tombe enfouie sous la neige et située, près de la rivière, à l'emplacement où s'est déroulée la scène précédente. Sur la plaque de marbre de la tombe on lit le nom d'Ann Rutledge. Lincoln dispose un bouquet de fleurs sur la tombe, en monologuant sur le retour du printemps (« les bois sont déjà pleins de fleurs alors que la neige recouvre encore tout »). Il déclare hésiter encore sur la voie à choisir : soit rester au village, soit suivre les conseils d'Ann, partir pour la ville et choisir la carrière du droit. Il prend une branche de bois mort : si elle tombe vers Ann, ce sera le droit, sinon, il restera au village. La branche tombe du côté d'Ann. Lincoln agenouillé, dit : « Tu gagnes, Ann, ce sera la Loi », et après un instant de silence : « Je crois que je l'ai poussé vers toi un tout petit peu. »



a) Le fondu-enchaîné qui relie la scène de la déclaration d'amour (voir 11) et celle de la Tombe de l'aimée impose le sentiment que l'on passe de l'une à l'autre en même temps que de l'été au printemps (la débâcle) selon une opposition symbolique (classique) des saisons : la vie / la mort (et la résurrection). Il y a à la fois succession souple (et comme continue) d'une saison à l'autre, et contraste brutal (Ann vivante, au plan suivant Ann morte) entre les deux scènes. L'effet de continuité temporelle renforçant la violence du contraste (du choc fictionnel) entre vie et mort.

Ce processus d'enchaînement et de continuité temporels (propre au grand cinéma classique) a en fait pour fonction, en rendant contigus et consécutifs deux événements (idylle, mort) séparés par ce qui plus tard seulement (arrivée à Springfield) apparaîtra comme un intervalle de plusieurs années, de *résorber* le temps référentiel. Evacuation qui a pour effet de présenter le premier choix décisif de Lincoln (devenir avocat) comme non-élaboré, non-réflexif, non-rationnel : de lui *ôter le temps de la réflexion*, d'abolir tout *travail*. Donc, là encore, et selon la stratégie générale du film, de vouer le héros à la prédestination, par la compression du temps référentiel par le temps filmique : nouveau coup de force du film.



b) L'acceptation définitive de la Loi par Lincoln se fait donc encore sous l'influence directe de la Femme (on a vu dans 11 dans quels rapports elle était avec Loi et Nature) et en phase avec le réveil de la Nature. Mais, en dépit du fait que cette décision est inéluctable à la fois en fonction de la logique de l'axe symbolique Femme-Nature-Loi et en fonction du savoir du spectateur quant au destin de Lincoln, le film s'emploie à ménager savamment un suspense, à faire comme si le hasard pouvait modifier le programme. Comme chez Hitchcock, où les suspenses, loin de s'affaiblir du savoir dont on dispose quant à leur issue, se renforcent de ce savoir à chaque nouvelle vision, la tension créée dans cette scène, loin d'être compromise par la certitude possédée du futur (antérieur) de Lincoln, s'en renforce d'autant. La suprême roublardise du film consiste alors à réintroduire en toute fin de scène — illusoirement — l'indication d'une intention, d'un choix volontaire de Lincoln (« Je crois que j'ai poussé le bâton vers vous, Ann »), ce qui n'est en fait qu'une feinte de délégation de pouvoir : comme si la destinée déjà toute tracée de Lincoln s'en remettait à lui de décider d'elle, selon le principe spinozien du « verum index sui », du Vrai marque de lui-même, de l'*auto-marquage d'une figure déjà marquée*.

13. Les plaideurs

Arrivée de Lincoln à Springfield. Il s'installe comme avocat. Deux fermiers mormons le consultent, avec l'intention d'aller en justice. L'un doit à l'autre de l'argent, et le second s'est payé sur la personne du premier en le rossant d'importance ; le premier demande donc des dommages et intérêts pour une somme à peu près équivalente à sa dette. Ayant lu les dépositions des deux plaignants, Lincoln leur révèle la quasi-équivalence de leurs dettes, se réservant la différence comme salaire, et devant leurs réticences les menace de les mettre d'accord par la force, s'ils n'acceptent pas son compromis. Les fermiers acceptent de le payer et l'un essaye de placer une fausse pièce. Lincoln s'en aperçoit d'abord au son, puis en mordant dans la pièce, et la scène s'achève sur un très insistant regard fixe de Lincoln au faussaire.

a) Le premier acte juridique de Lincoln montré par le film est la résolution d'une affaire extrêmement banale, de type courant. En fait, cette anecdote introduisant à la violence des rapports sociaux à l'époque de Lincoln, désigne sa fonction légale qui sera tout au long du film de la réprimer, en faisant appel, s'il le faut, à la violence propre à la Loi comme dernier recours (violence incarnée dans la force physique de Lincoln mais manifestée le plus souvent par sa simple menace verbale).

b) La scène insiste sur l'*habileté* souveraine de Lincoln, à dénouer toutes situations, la Loi pouvant trancher soit en choisissant une partie contre l'autre, soit, comme ici, en rétablissant habilement l'équilibre entre les deux plateaux de la balance. Seconde solution évidemment préférée par le film, pour valoriser le côté unificateur légendaire de Lincoln.

c) Lincoln dispose d'un savoir sur l'argent : peu lui importe son origine (le crédit, l'échange, la dette circulent), mais il a une sonorité, une consistance, une valeur. C'est précisément à propos d'une duperie sur l'argent que se manifeste pour la première fois le *pouvoir castrant* de Lincoln (voir 16 et 22), sous la forme d'un regard vide, glacial, effrayant, et sa rapidité à percer ses adversaires à leur défaut, caractères dont se constituera la dimension terrifiante de la figure de Lincoln, accentuée de scène en scène. Ici pour la première fois l'instance suprême de la Loi recouvre le personnage anecdotique en Lincoln.

On observera que cette dimension terrifiante excède largement tous les signifiés de connotation (soit psychologique — « je suis un paysan comme vous, on ne me la fait pas » —, soit morale — réprobation —, soit situationnelle, etc.) qui pourraient lui être appliqués. Le caractère irréductible de la figure castratrice de Lincoln ne cessera plus de jouer au cours du film, excédant, déviant le discours idéologique.

14. La fête

C'est pour assister à la célébration de l'*Independance Day* que Lincoln se montre si pressé de conclure la querelle des fermiers. Un certain nombre d'épisodes constituent cette fête, annoncés par un programme dont chaque point sera suivi : a) un défilé (au cours duquel Lincoln rencontre son adversaire Douglas et sa future femme Mary Todd) ; b) un concours de tartes dont Lincoln doit désigner la meilleure (et au cours duquel réapparaît la famille de la première séquence) ; c) une compétition (deux groupes tirant sur la même corde de part et d'autre d'une mare) à laquelle Lincoln prend part (et pendant laquelle survient un incident entre la famille et deux querelleurs) ; d) un concours de bûcherons (section longitudinale d'un tronc) que gagne Lincoln ; e) l'incendie d'un échafaudage de tonneaux.

a) Confrontation de Lincoln à une évocation historique de l'Amérique : défilent devant lui le tout-venant des milices locales, puis les vétérans de la guerre contre l'Espagne, enfin les survivants de la guerre d'Indépendance, que Lincoln salue en retirant son haut-de-forme. Mais l'attitude d'une gravité un peu ridicule de Lincoln au défilé est soulignée d'une part par l'exubérance joyeuse des autres assistants, d'autre part par une série d'incidents grotesques et l'aspect délabré des anciens combattants, tout à fait dans la tradition fordienne.

b) Le principe de la Justice (trancher ou non) s'actualise ici à travers une série de dérivés qui en épuisent toutes les modalités : soit Lincoln fend littéralement un tronc en deux, et par là même se démarque, se situe au-dessus de ses adversaires (sens adventice : affirmation de la force physique de son, littéralement, *tranchant*) ; soit il n'hésite pas à donner un sérieux coup de pouce à *son* côté, c'est-à-dire le bon, pour le faire triompher (attachant la corde à un chariot tiré par un cheval) : la Loi en sa figure idéale dispose de tous les droits : de même qu'elle n'hésite pas à recourir à la force (voir 13, 16), elle ne recule pas devant l'emploi de la ruse et de la tricherie. Tricherie dont l'aspect scandaleux est masqué par le caractère mineur de l'enjeu et le côté « gag fordien » de l'acte ; enfin, plus subtilement, devant le caractère indécidable d'une situation (impossibilité éthique — ou gastronomique — de préférer le produit d'une cuisinière à celui de l'autre), il revient à la fiction elle-même, en abandonnant la scène, de censurer le moment du choix, de ne pas montrer Lincoln opérant un choix impossible au double titre de la scène et du mythe.

c) La séquence de la fête est constituée par une série de *saynètes* fictionnellement autonomes mais en fait programmées par la nécessité de présenter un certain nombre de traits lincolniens. Ce mode de narration prolonge en l'accentuant celui des scènes précédentes : à savoir la succession de séquences dont la longueur peut être variable mais qui ont en commun d'être soumises à *l'unité d'action*. Chacune en effet met en place une situation, expose, développe et clôture syntagmatiquement une action (que celle-ci soit résolue ou non quant à la diégèse : non-mention des conséquences du discours électoral, absence de décision à propos des tartes). (Clôture qui, en tant que clôture de la seule scène, ne contredit pas le réinvestissement ultérieur de tel ou tel élément de la scène promu par celle-ci à la qualité de signifiant : p. ex. le livre de la Loi ou la Mère.)

En fait, c'est au moment de sa plus grande systématisation (série de rubriques) que ce mode de narration est *parasité par les premiers éléments d'un nouveau régime narratif* (celui de l'énigme policière et de sa résolution : chaîne herméneutique, qui articule toutes les séquences à

venir). Sont présents en effet pendant les divers épisodes de la fête, des personnages qui tous joueront un rôle plus ou moins important au regard de l'Enigme : Douglas et Mary Todd, la famille Clay, les deux mauvais garçons, plus quelques comparses qui réapparaîtront au cours du lynch et du procès. Ce nouveau dispositif narratif est renforcé (aux derniers moments de la fête) par une scène (entre Carrie Sue et son fiancé, le cadet des fils Clay, Matt) qui semble relever des clichés les plus mièvres du cinéma hollywoodien (badinage de deux amoureux, évocation de leur avenir : avoir beaucoup d'enfants) mais en fait importante dans la mesure où c'est la première scène du film dont Lincoln soit physiquement absent. En fait il est constamment évoqué : d'abord, et indirectement, par Carrie Sue très excitée par la fête et qui exige de son fiancé la promesse qu'il l'y ramènera chaque année (ce qui peut passer ici pour un simple caprice, manifestation d'une joie et — innocence démasquée un bref instant lorsqu'elle demande à Matt de « l'épouser tout de suite » — d'un désir innocents, se révèlera et s'accentuera, dans toutes les scènes où figurera Carrie Sue, comme dénégation systématique de l'attraction érotique violente — pas seulement sur elle — que suscite Lincoln : cf. la piste qu'indique le film dans 19, où Lincoln l'identifie à Ann Rutledge) ; puis, directement, par le fiancé qui déclare : « J'aimerais beaucoup *le* voir encore fendre du bois », prenant sur lui de formuler à sa place *ce qu'elle ne peut pas dire.*







15. Le meurtre

La nouvelle fiction, qui va se nouer dans cette scène et dominer tout le reste du film, a été amorcée, comme nous l'avons souligné, par quelques éléments venant troubler le cours de la fête et son exposé narratif : l'adjoint du shérif (Scrub White) et son ami (J. Palmer Cass), excités et quelque peu éméchés, importunent la femme d'un des deux fils Clay (Adam). Un début de bagarre a lieu, empêchée par l'intervention de la mère, Abigail Clay. Cette querelle « oubliée » resurgit brutalement pendant le dernier spectacle de la fête : l'incendie des tonneaux. La bagarre entre les deux frères et Scrub White reprend et se termine par la mort de celui-ci.

C'est volontairement que nous ne donnons pas ici la description de la scène, littéralement *indescriptible*, en tant qu'elle réalise — par la succession et la durée des plans, les décrochements d'angles et le jeu des distances, les réactions et les comportements des protagonistes, l'arrivée successive des témoins — la mise en place d'un étonnant système de *leurre*, affectant tous les personnages impliqués dans l'événement et aveuglant, comme eux, le spectateur. La différence radicale entre la démarche fordienne ici, et celle d'autres films à énigme, tient à ce que ceux-ci, pour pouvoir fonctionner et permettre la résolution de l'énigme, sont tenus de ne livrer d'abord au spectateur que des informations partielles, de le priver d'un certain nombre d'indices sur la révélation desquels se fonde après coup la résolution de l'énigme, alors qu'ici, au contraire, tout est donné, tout est là, mais indéchiffrable, et ne pouvant être déchiffré qu'à une seconde vision, par un regard qui *sait*.

Le système leurrant mis en place ici tire son efficacité du fait qu'il *se développe à mesure que la scène avance :* tous les personnages s'y trouvent pris et joués, et par là même le relancent, et le spectateur, témoin de ces aveuglements successifs et sommé d'adhérer à tous, est par là même le plus leurré.

Mais il faut noter aussi que l'effet de leurre se poursuit et *se légitime* par la substitution à la question véritable (qui a tué ?) d'une question elle-même leurrante : *lequel des deux frères a tué ?* Seconde question impliquant que réponse est de toute façon donnée à la première, par quoi celle-ci est refoulée (son refoulement *réussi*) et ne pourra faire retour que par Lincoln (voir 22).

Les différentes figures de la scène — *parmi lesquelles a place le spectateur* — entretiennent toutes avec le leurre un rapport actif ou passif — l'un et l'autre de toute façon renforçant son effet :

— Le spectateur, qui va être joué de bout en bout, est le témoin initial de la bagarre : se constitue pour lui une chaîne causale parfaitement plausible (à une exception près, que nous expliciterons) : une cause de mort : le coup de feu ; un effet : les râles du blessé à terre ; des réactions de coupables : les deux frères, apeurés, se réfugiant près de leur mère qui vient d'arriver. Seul élément qui pourrait contrarier cette chaîne causale : avant d'entendre le coup








de feu, on voit le bras de Scrub White, qui tient l'arme, détourné. Or cet élément de trouble (Scrub White semblant gravement blessé par sa propre arme alors qu'elle était dirigée ailleurs), loin d'invalider cette première mise en place du leurre, et par un vacillement de l'attention qu'il provoque, fait que l'intervention d'un nouveau facteur (arrivée de Cass) passe pratiquement inaperçue : les derniers sursauts du blessé à ce moment et son raidissement mortel pouvant alors parfaitement relever d'une typologie classique : « mourir-dans-les-bras-de-son-meilleur-ami ».

— Cass, faisant son entrée dans cette faille de l'attention, s'agenouille près de son ami, *en s'interposant entre lui et le spectateur* (plan lointain). Il se relève *en plan serré*, tenant dans sa main un couteau ensanglanté (arme qu'on n'a pas vu jouer jusqu'à présent) : plan qui *indépendamment de ce drame* (comme dans l'expérience de Koulechov) *est classiquement un plan de coupable* (ce que Cass est effectivement, puisque c'est lui qui a porté ce coup de couteau mortel à son ami, mais ce qu'on apprendra à la fin du film, *bien que tout ceci fût déjà montré, mais rendu non-lisible*).

— Les deux fils, Adam et Matt, se comportent avant







même l'arrivée de Cass (dès le coup de feu) comme des coupables. Le « Il est mort » dit par Cass les confirme dans cette culpabilité, chacun croyant l'autre coupable mais prenant le crime en charge pour le protéger.

— La mère survient au moment du coup de feu, et, voyant un homme à terre et ses deux fils vivants et effrayés, entre à son tour dans le système leurrant et les croit coupables. Sentiment renforcé quand Cass se relève en montrant le couteau, couteau qu'elle reconnaît, croyant savoir alors lequel de ses deux fils est le coupable. Mais, puisqu'ils s'accusent tous deux, elle entre dans le jeu et refuse de désigner celui qu'elle croit coupable (de sacrifier l'un à l'autre). Ce refus renforce le leurre en avalisant le déplacement de la question : la mère croit détenir un secret, *mais ce n'est pas le bon.*

— Le spectateur à son tour adhère à cette seconde chaîne de causalité : la victime tuée par l'un des deux frères au moyen d'un couteau, le coup de feu lui apparaissant désormais comme une péripétie sans conséquence, voire une diversion.

Ce qui donc se passe là n'est autre que la mise en question filmique de la vision immédiate, de la perception en tant qu'elle éclipse la structure. Le travail à effectuer pour rendre la scène lisible n'est pas la recherche de sens cachés, mais la mise à jour de *sens déjà là* : ce en quoi, paradoxalement, c'est notre type de lecture (voir 1) sur le film *en son entier* qui se trouve appelé et fondé par cette scène centrale.

Cette séquence et la précédente (dialogue des amoureux) constituent, comme nous l'avons noté, une *nouvelle fiction dont Lincoln est absent.* Il n'y effectue son entrée qu'au moment où tout est noué (le crime accompli, les accusés emmenés par le shérif) : ni acteur, ni témoin, a priori non impliqué par l'affaire, il ne dispose d'*aucun savoir sur elle.* Condition nécessaire, au regard du rôle mythique de Lincoln, à l'émergence de la vérité par des moyens magiques et non scientifiques : pour résoudre cette situation de type policier, c'est à de tout autres moyens que ceux d'une enquête policière que Lincoln aura recours.

16. Le lynch

a) Inauguré, à la fin de la fête, par l'embrasement des tonneaux (épisode banal des fêtes américaines, mais connoté dramatiquement par le double contexte fictionnel et historique : K.K.K. / autodafés fascistes) le cycle de la violence (bagarre, crime) va culminer avec le lynch. (Ce qui donne à la scène un sens politique supplémentaire : dans les années 25-35, un très grand nombre de lynchages s'étaient produits aux U.S.A. — cf. les films de l'époque, dont *Fury*). Cette violence entraîne une accélération du récit : entre le moment où l'on emmène les accusés et celui où le lynch se déclenche il n'y a que quelques secondes, le temps d'un recadrage, pendant lesquelles Lincoln se propose comme avocat à la mère qui lui demande qui il est, ne le reconnaissant pas comme celui qui jadis lui fit crédit (ceci n'est pas sans importance, voir circuit de la dette, 19) alors que lui vient de la reconnaître comme celle qui lui donna le Livre. Il lui répond, après un temps, « je suis votre avocat ».

b) A l'intérieur de la prison, assiégée par les lyncheurs, l'inquiétude compréhensible des accusés et du shérif contraste vivement avec la panique injustifiable de Cass (promu au rang d'adjoint du shérif) que, pour la deuxième fois — et là encore de façon non-lisible — le film montre comme le coupable, c'est-à-dire celui qui a peur d'être lynché.

c) L'action de Lincoln, en tant qu'il est figure de la Loi, ne peut être que la prohibition, même violente, de toute violence non légale. Tout le film étant fait pour manifester la supériorité absolue de Lincoln sur tous ceux qui l'entourent, la scène du lynch constitue l'occasion d'en fournir une démonstration virtuose sur plusieurs tableaux, chaque nouvelle étape de sa victoire augmentant sa violence castratrice, celle-ci inversement proportionnelle à sa dépense physique (car, dans le discours idéologique, force doit rester à la Loi en tant que sa propre énonciation la légitime, et non à la force physique, utilisée comme dernier recours et le plus souvent sous forme de menace elle aussi verbale). Ici, l'escalade de la répression légale s'effectue en plusieurs temps : 1) Lincoln repousse physiquement à lui seul l'assaut des lyncheurs (courage et force physique), 2) il pro-





voque en combat singulier l'un des meneurs qui se dérobe (menace verbale fondée sur la connaissance des faiblesses de l'adversaire), 3) il désamorce la colère de la foule par un premier discours de type roublard (à tel point que la mère ne sachant pas *qui il est* — c'est-à-dire dans l'ordre de la fiction, un honnête homme, et dans l'ordre mythique, le président Lincoln — prend son discours au pied de la lettre et se montre on ne peut plus inquiète, avant de *croire* en lui) et humoristique (passage à un autre niveau : complicité/familiarité avec la foule), 4) il renvoie à la foule la menace de sa violence en lui montrant que chacun risque, un jour ou l'autre, d'être lynché (intimidation instaurant une terreur), 5) interpellant individuellement un des lyncheurs, qu'il sait être un homme pieux, il le menace de remords au nom de la Bible (ultime recours à l'écriture divine comme instance de la Loi). Le triomphe castrateur de Lincoln est consacré dans le film même non seulement par la « retombée » de la colère de la foule, mais, très précisément, par celle du tronc d'arbre, reposé à terre par les lyncheurs — dans un climat de débandade générale — sur l'ordre de Lincoln. (Rappelons que c'est de ce tronc d'arbre que les lyncheurs tentent d'enfoncer la porte de la prison à laquelle Lincoln fait un rempart de son corps).

17. Le bal

Invité par Mary Todd à une soirée (le carton d'invitation qui félicite Lincoln pour son attitude dans « ce récent et fâcheux événement » dit : « Ma sœur vous invite... » : là encore, dénégation du désir). Lincoln, abandonnant ses bottes, cire vigoureusement des bottines noires, et dans le même inhabituel souci d'élégance, taille ses cheveux (cf. l'anecdote rapportée par Eisenstein à propos de l'installation du nouveau président à Washington : « Il allait jusqu'à se nettoyer lui-même les bottes. Quelqu'un lui dit : *Les vrais gentlemen ne se nettoient jamais leurs bottes — Et quelles bottes nettoient donc les vrais gentlemen ?* »). Le bal bat son plein, élégant et très mondain. Lincoln entre dans l'antichambre, immédiatement entouré de vieux messieurs à qui il raconte des histoires drôles (que l'on n'entend pas). On l'interroge sur les origines de sa famille (« Etes-vous de la grande famille des Lincoln du Connecticut ? — Si c'est une famille de propriétaires ce n'était pas la mienne »). Mary Todd, répondant distraitement à la cour que lui fait Douglas, ne s'intéresse qu'à Lincoln. Elle va vers lui et exige qu'il l'invite à danser. Il lui dit qu'il a très envie de danser avec elle mais la prévient qu'il danse très mal. Il la suit au milieu de la salle de bal, ils se mettent à danser une sorte de valse, puis une polka que Mary Todd interrompt brusquement, entraînant Lincoln sur le balcon.

a) La séquence du bal est une figure quasi obligée des films de Ford. La fonction de ces bals est pratiquement toujours, dans un premier temps, la mise en place et l'ordonnancement d'un rituel *mimant une harmonie idéale* qui est loin en fait de régir les rapports du groupe social, et, dans un second temps, de troubler, démasquer et détruire ce simulacre d'harmonie, par l'intervention d'un élément *étranger*. Ici, l'hétérogénéité sociale de Lincoln donne lieu à l'actualisation de son altérité symbolique (figure de la Loi) : celle-ci l'implique dans un rapport de séduction (mondaine et sexuelle) qui tout à la fois *l'intègre et l'exclut*, d'où un trouble qui ne trouve pas de résolution dramatique, contrairement à ce qui se produit dans d'autres films de Ford (cf. le bal des *Deux Cavaliers* ou du *Massacre de Fort Apache*, par exemple).

b) Le scandale de la différence de Lincoln est sensible aux spectateurs (du film) bien plus qu'aux personnages de la scène. Il est apparent d'abord au niveau *plastique* : silhouette, taille, démarche, raideur, côté croque-mort (costume mythique de Lincoln) puis, pendant qu'il danse, désarticulation de ses mouvements et discordance rythmique. En revanche, la différence sociale (précise dans la scène où Lincoln se rend présentable en vue du bal) pointée par la question sur les origines de sa famille, est d'emblée désamorcée dans sa signification politique et reversée au titre d'une originalité aimable (il ne saurait être question, dans l'économie idéologique du film, que son origine de classe joue autrement que positivement).

c) Mais c'est au plan du symbolique que le scandale a surtout lieu. Le statut de Lincoln au regard de la logique de la castration, alors qu'il est actualisé dans la scène du lynch sous sa forme active (action castratrice), figure ici sous sa forme passive : celle d'une *inversion* (l'appartenance au même statut de ces deux dimensions — castrant/castré — sera rendue manifeste dans la scène du balcon). En effet, Mary Todd prend toutes les initiatives : d'abord, elle exprime son dépit quant à la « froideur » de Lincoln (dans sa conversation avec Douglas) ; puis elle accuse Lincoln de ne pas faire le premier pas, et le somme de danser avec elle ; enfin, elle met brusquement fin à la danse et l'entraîne sur le balcon. Si la scène du bal signifie donc la consécration (la récompense) sociale du héros, la danse avec Mary Todd l'installe dans une castration réelle, effet rétroactif de la scène du lynch (cette dernière l'impliquait déjà logiquement en l'inscrivant dans l'inconscient du texte fordien), où l'action castrante s'effectuait au titre d'une castration qui devient effective dans la scène du bal, et surtout celle du balcon.

18. Le balcon

Dès qu'il est sur le balcon, Lincoln tombe en extase devant la rivière. Pendant un bref instant, Mary Todd attend que Lincoln lui parle ou s'intéresse à elle. Puis elle s'efface, le laissant seul face à la rivière.

a) Bal, balcon, rivière, clair de lune, couple : tous ces éléments mettent en place une ambiance de type romantique, intime, sentimental. Or, la scène ruine impitoyablement ce climat (dont déjà les signifiés plastiques pouvaient être lus comme plus fantastiques que romantiques) pour introduire la dimension du Sacré.

b) Le passage de l'une à l'autre dimension s'effectue par la *saisie* de Lincoln par la rivière : l'accessoire banal de la « scène romantique » est en même temps déporté sur une autre scène et agent de cette dérive. Autre scène (d'où Mary Todd, n'y ayant plus aucune place, s'efface) où joue un processus de déplacement-condensation tel que la rivière évoque à la fois la première femme que Lincoln a aimé (Ann Rutledge) — évocation privée ici de tout caractère nostalgique et sentimental — et (voir 11) la relation Nature-Femme-Loi. La rivière inscrit ici le scellement du contrat de Lincoln avec la Loi. Lincoln, confronté à son Destin, l'assume : moment classique de tout récit mythologique, où le héros voit s'inscrire son avenir et en accepte la révélation (le balcon, lui aussi accessoire typique des scènes d'amour romantiques, se voit promu, par le geste de Lincoln et l'angle de prise de vues, au rôle anticipé de balcon présidentiel). Corrélativement, s'inscrit ici la renonciation de Lincoln au plaisir : dès lors la mort d'Ann Rutledge doit être relue comme origine réelle à la fois de sa castration et de son identification à la Loi : et l' « inversion » de la scène du bal comme son rapport avec celle du lynch prend son véritable sens : Lincoln n'a pas le phallus, il l'est (voir Lacan, « La signification du phallus »).

19. La Famille

Immédiatement après le lynch, Lincoln raccompagne la mère (Mrs. Clay) et ses deux belles-filles à leur chariot. Il lui dit : « Vous ressemblez à ma mère ; si elle vivait encore, elle aurait votre âge. » Après la scène du balcon et avant l'ouverture du procès, il va rendre visite à la famille. Comme, pour aller à la ferme Clay, il repasse devant la rivière, son compagnon lui dit : « Vous regardez cette rivière comme une jolie femme » (voir 11, 18).

a) La scène dans la cour de la ferme fonctionne comme une remémoration : Lincoln se fantasme dans le rôle du fils de la famille. D'abord, en fendant du bois (voir 14), il évoque l'époque où c'était pour lui une tâche quotidienne — et se compare au fils de la famille. Puis, un à un, tous les éléments de la scène lui rappellent sa maison, son jardin, ses arbres, les membres de sa famille ; il énonce lui-même la série de ces équivalences : Mrs. Clay = sa mère, Sarah = sa sœur morte, également prénommée Sarah, Carrie Sue = Ann Rutledge ; et même le plat qui se prépare est son plat préféré : des navets. Ce parallélisme insistant famille Lincoln - famille Clay se poursuit jusque dans *l'absence* du père : forclusion radicale dans le cas du père de Lincoln, qui n'est pas même évoqué ; disparition de la fiction de Mr. Clay (montré dans la première scène du film) expliquée par un « accident ». La forclusion du nom-du-père correspond logiquement à l'identification de Lincoln à la Loi (à son installation au lieu du grand Autre) : celle-ci ne peut se garantir ni s'originer d'une autre loi qu'elle-même. Diagnostiquons ici la *paranoïa* par laquelle la symbolique du film est régie.

Cette remémoration a également pour fonction d'insister sur les origines sociales de Lincoln (voir 9).

b) Ce climat d'effusion nostalgique — unique dans le film — est brutalement rompu par un de ces *regards fixes* de Lincoln qui désormais peuvent être lus comme marque de sa *possession* par la Loi. Abandonnant le rôle du fils, il

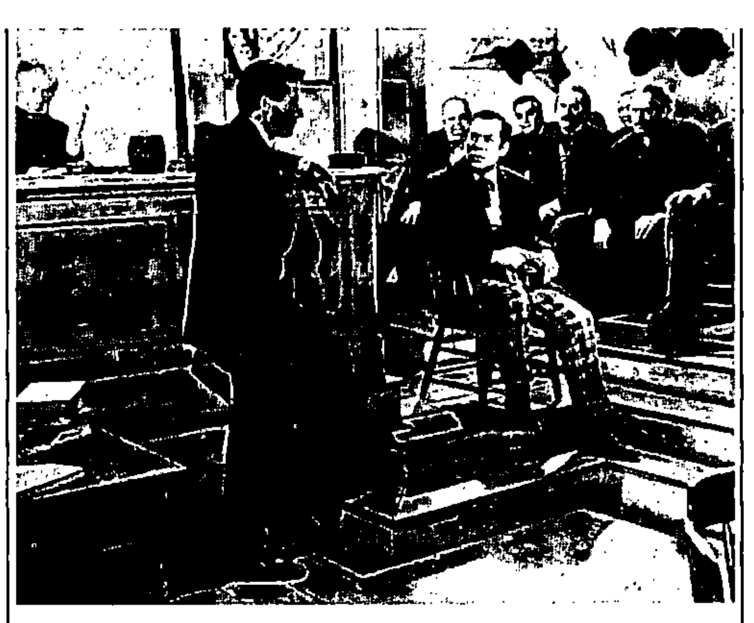


devient inquisiteur, coupe la parole à la mère en lui demandant avec insistance lequel de ses deux fils est le coupable. Terrifiée, elle refuse de répondre (comme auparavant devant le shérif, comme plus tard devant le procureur). Bouleversement qui affecte Lincoln et lui fait immédiatement abandonner cette attitude d'enquêteur, renoncer à connaître le secret de la mère (mais c'est un secret qui ne sert à rien) et à dissocier désormais les deux fils (à la problématique de l'un ou l'autre se substitue celle du tout ou rien), et réoccuper auprès de la mère leur place symbolique. Ajoutons que le film évite radicalement une possibilité qui pourrait être exploitée : à savoir que la question du choix entre les deux fils puisse déchirer Lincoln lui-même, le faire douter ou l'affoler un moment : Lincoln ignore absolument le lamma sabbachtani.

c) Mais cette scène a également pour fonction à la fois de continuer le circuit de la dette et du don qui lie et liera Lincoln et la mère, et de lui assigner une *origine* : fictionnellement inauguré par l'échange — inégal au bénéfice de Lincoln — du tissu contre le Livre (voir 10), il se trouve dans l'ordre symbolique remonter au temps où Lincoln enfant « écoutait sa mère lui lire des livres », la situation se renversant ici puisque Mrs. Clay ne sait pas lire et que c'est Lincoln — s'acquittant toujours de cette dette dont Mrs. Clay n'a aucune conscience — qui lui lit la lettre de ses fils (on notera la façon dont il prononce les premiers mots de cette lettre : « Chère maman »).



L'origine du savoir lincolnien étant ainsi donnée une seconde fois (voir 11) comme féminine-maternelle, la même équivalence Femme-Nature-(Mère)-Loi est de nouveau posée ici, l'identification de Lincoln à la Loi étant en *filiation* de l'identification préalable de la Loi à la Nature et la Femme-épouse-mère ; la dette contractée par Lincoln auprès de sa mère (elle lui apprend à lire) comme auprès de Mrs. Clay (elle lui donne le Livre) et d'Ann Rutledge (elle le pousse vers le savoir) ne pouvant être « remboursée » que par le fait, pour lui, d'assumer cette mission, d'incarner la Loi. N'insistons pas sur les présupposés de cette série (voir 6), mais notons que la circulation de la dette et sa résolution s'enrichissent ici d'un indice supplémentaire : pour répondre, sous la dictée de la mère, à la lettre des fils, Lincoln demande du papier à Sarah qui lui donne un almanach de l'année. Ainsi c'est la même famille qui se trouve à l'origine de la Loi et de la Vérité : par le Livre (porteur de la Loi) et l'Almanach : primitivement donné comme devant servir de support d'inscription (lettre de la mère aux fils emprisonnés), il sera révélateur de vérité à être *exhibé* par Lincoln (voir 22), vecteur de la résolution de l'énigme, signe de Vérité.



20. Le Procès

a) Le procès, figure classique du cinéma hollywoodien, représente la mise en scène de l'idéologie légaliste américaine, et constitue un modèle réduit du tout social (échantillonnage des diverses couches sociales figurées par tel ou tel type, telle ou telle « silhouette ») : la confiance dans les formes de la légalité est fondée précisément sur cette représentativité du procès : c'est l'Amérique elle-même qui constitue le jury, et qui ne peut se tromper, si bien que la Vérité ne peut manquer de se manifester au terme des débats (menés selon une alternance quasiment ritualisée de moments comiques et de moments tragiques). A cette tradition du procès se fait ici une légère dérogation, puisqu'il ne s'agit pas de prouver la culpabilité ou l'innocence d'un accusé, mais de *choisir* (selon le principe de l'alternative qui a réglé tout le film) entre deux accusés. Or, ici comme partout ailleurs, les contraintes et la stratégie idéologiques du film imposeront à Lincoln de *choisir de ne pas choisir*, soit (voir 13) en décidant de rétablir l'équilibre entre deux parties, soit (voir 14) en différant indéfiniment le choix, soit encore, au procès, en se refusant carrément à trancher, tâchant de sauver les deux frères, fût-ce au risque de les perdre tous deux ; toutes choses qui désignent et confirment Lincoln comme l'unificateur, et non le diviseur.

b) Au cours des différentes phases du procès, Lincoln apparaît successivement 1) comme le peseur d'âmes : il jauge rapidement (et selon des normes qui échappent à l'entendement commun, voire à la morale conventionnelle : il accepte un ivrogne, menteur, lyncheur, paresseux parce que, avouant tous ces défauts, il manifeste son honnêteté profonde) la valeur morale des candidats-jurés ; 2) comme l'amuseur de la foule (plaisanteries, petites histoires, etc., qui l'opposent au côté compassé et mesquin du procureur) ; 3) comme manifestant son pouvoir castrateur sur Cass, qu'il agresse immédiatement et sans motifs apparents : intimidation, interrogatoire hargneux et jeux de mots onomastiques parfaitement déplacés, regards foudroyants : tout ceci impliquant de la part de Lincoln une prémonition de la culpabilité de Cass qu'aucun savoir ne viendra étayer, mais qui n'en sera pas moins celle de la Vérité. Car tout au long du film Lincoln n'a pas rapport au savoir mais à la Vérité (= Loi) ; 4) comme l'esprit s'opposant à la lettre, la Loi naturelle et/ou divine aux lois sociales qui en sont la transcription plus ou moins parfaite (il interrompt l'interrogatoire de la mère par le procureur en lui disant : « Vous connaissez la loi peut-être mieux que moi, mais moi, je sais ce qui est bien et ce qui est mal ») ; 5) comme le Juste contre le manœuvrier de couloir, la Morale contre la politique (apartés de son adversaire politique Douglas avec le procureur et avec Cass).

c) Mais cette première journée du procès s'achève sur une défaite de Lincoln, provoquée par un coup de théâtre : la seconde déposition de Cass, qui revient dans un souci humanitaire, dit-il, pour au moins sauver l'un des deux accusés, sur sa première déposition, affirme avoir été un témoin oculaire du meurtre (grâce à la pleine lune) et désigne le meurtrier : l'aîné des deux frères. Dans la chaîne herméneutique (« lequel a tué » ?), ce renversement de situation introduit une réponse, leurrante. Une nouvelle question se pose donc : comment Lincoln va-t-il s'en tirer, non seulement pour gagner le procès, mais encore pour rester fidèle à son refus de choisir ?

21. La Nuit

a) Comme avant toute « grande épreuve » dans le cinéma hollywoodien prend place une pause : la scène de la veillée familiale dans la prison — dont la fonction, très classiquement codifiée, est d'installer une *attente* permettant la recharge dramatique. Les exigences de ce code (tension-repos-tension) sont ici exactement remplies : aucune information susceptible de faire avancer le drame n'est délivrée (la communion de la famille dans le chant tenant lieu de / empêchant tout dialogue explicatif) ; il s'agit d'une « situation précaire vécue dans la sérénité ». Mais à elle seule, l'absence d'allusion de la part des autres membres de la famille à la culpabilité du frère aîné accusé par Cass suffit à entériner cette accusation ; le fait qu'on n'y fasse pas retour — comme si elle ne faisait pas problème — semble l'authentifier.

Dans le temps de sa vision, l'adéquation au code de cette scène semble parfaite et même excessive : la convention est accusée, poussée à l'extrême par l'inscription fordienne (car là se greffe tout ce que chez Ford connote le groupe familial), jusqu'à conférer son caractère d'étrangeté à la scène (fixité du cadre, frontalité, clair-obscur, disposition des figures, chœur). Mais cette adéquation se révèle, à une lecture récurrente, elle-même leurrante. Quand on sait que le véritable coupable n'est ni l'un ni l'autre des frères, l'absence de la moindre explication entre eux ou avec leur famille fait l'effet d'un véritable coup de force, au prix duquel seul la dimension miraculeuse de la révélation de la Vérité par Lincoln aura été possible. Ce qui régit cette scène est donc — habileté extrême — la *nécessité de faire passer sur le compte du code* (moment d'attente où le groupe communie dans le silence ou le chant — où les mots sont inutiles, voire déplacés) — *la censure*

de toute information quant à la non-culpabilité des accusés. Si la scène est *muette*, c'est parce que toute confidence aurait immanquablement levé le leurre de l'énigme et ruiné la magie du geste lincolnien.

b) Le deuxième volet de cette nuit de veille s'engage, concernant la figure de Lincoln, selon le même modèle : solitude et recueillement du héros avant l'épreuve décisive. Lincoln se balance dans son rocking-chair à la fenêtre de son bureau en jouant de la harpe juive. Cet isolement signifiant de sa déroute est renforcé encore par deux incidences : 1) Douglas et Mary Todd passent en calèche sous sa fenêtre ; ils le regardent tous deux non sans condescendance ; Mary Todd se détourne et dit à Douglas : « Nous parlions de politique, continuons ». 2) Le juge survient dans le bureau de Lincoln et, arguant de sa vieille expérience, lui propose un double compromis : se faire aider pour le lendemain par un avocat plus chevronné (il avance le nom de Douglas), et accepter de plaider coupable pour sauver l'autre frère. Lincoln refuse catégoriquement : « On ne change pas de cheval en pleine course ».

Dans le 1) le changement de grosseur entre le premier plan éloigné de la calèche et le plan rapproché où Mary Todd parle, tricherie de la mise en scène annulant l'éloignement spatial « réel » par un changement d'axe (plongée) et de largeur du plan tel que Lincoln semble surplomber directement la calèche, et tel que le discours de Mary Todd ne puisse pas ne pas dès lors parvenir à Lincoln grâce ce rapprochement irréaliste, obligent à le lire comme s'adressant non à Douglas (éternel repoussoir de Lincoln) mais à Lincoln, et son contenu politique comme *valant-pour* un contenu érotique. « Nous parlions de politique, M. Douglas, continuons » pouvant être lu comme « ce n'est pas avec vous, Lincoln, qu'il me serait possible de le faire... *ni l'amour* », au moment où tout dans le comportement, le regard, les gestes de Mary Todd pointe son dépit évident, et son discours comme dénégation de son désir. Le refoulement opéré en alternance dans les autres scènes du film de l'érotique et de la politique (Loi comme désir refoulé et comme Morale naturelle/divine), devient ici, en une seule phrase, refoulement de l'érotique par la politique.

Dans le 2) se confirment les traits paranoïaques de Lincoln : refus de toute aide, refus de tout compromis, confiance hallucinée en son pouvoir, certitude de son Election, rigidité, jusqu'au-boutisme.

22. La victoire

Seconde journée du procès. Lincoln fait revenir à la barre le principal témoin à charge, Cass, et par ses questions lui fait *répéter* point par point sa déposition de la veille : c'est bien grâce à la pleine lune qu'il a pu voir la scène ; c'est pour sauver l'un des deux frères qu'il est revenu sur son premier témoignage. Mary Todd, comme le public, ne comprend pas à quoi rime cette insistance de Lincoln à faire redire ce qui est déjà su. Lincoln feint de laisser repartir Cass, et au moment où il franchit l'enceinte du prétoire, lui demande abruptement : « Qu'aviez-vous contre Scrub White, pourquoi l'avez-vous tué ? ». Sortant l'Almanach de son chapeau, il le brandit en disant : « Voyez à la page 12 : le jour du meurtre, la lune était à son premier quartier, et elle n'était plus visible 40 minutes avant le meurtre », et s'adressant à Cass : « Vous avez menti sur ce point, vous avez donc menti sur tout le reste ». A partir de quoi Lincoln harcèle Cass de questions, jusqu'au moment où, s'effondrant, la voix cassée, suraiguë, il avoue : « Je ne voulais pas le tuer... » L'aveu obtenu, Lincoln très nonchalamment se détourne de sa victime et s'adresse au procureur : « Votre témoin », pendant que les ex-supporters de Cass l'entourent de façon menaçante.

a) L'Almanach : *signifiant* présent d'abord dans la scène où la mère demande à Lincoln d'écrire pour elle à ses fils prisonniers (voir 19) comme simple support de l'inscription de sa lettre, reconduit ensuite dans la première journée du procès (où il figure sur la table de Lincoln, près de son chapeau), puis dans la scène nocturne où Lincoln le feuillette apparemment distraitement, il est finalement produit comme *signe* de la Vérité au terme de la seconde journée du procès, lorsque Lincoln le tire de son chapeau à la façon d'un prestidigitateur.

On a là l'exemple type d'un signifiant parcourant le film, sans signifié, représentant de rien, accédant au statut de signe lors de la révélation lincolnienne (l'Almanach représentant la preuve de la vérité pour tous) *mais sans avoir jamais été un indice*. Ainsi, le procès de la déduction policière *est complètement escamoté* au profit d'une logique scripturale qui exigeait qu'un tel signifiant fût produit comme un terme masqué dont l'escamotage même et sa brusque révélation finale constitueraient une *mise en scène* inséparable de la signification qu'il induit, marque de la détermination inconsciente de son inscription dans le texte fordien. Masqué 1) dans la mesure où il réalise l'opération de refoulement de la violence (érotique/criminelle) dans la fiction, dont le retour s'effectue selon une rhétorique de la dénégation, et 2) parce que sa seule *place* est celle d'un terme qui a pour unique fonction d'effectuer une médiation (entre le criminel et le crime, entre la mère et les fils) qui le voue à être éclipsé en même temps que produit et à être inclus/exclu des propositions où il s'actualise, par le fait même qu'il détermine la production de leur signification, dans la mesure où le signifiant de la vérité doit rester masqué tant que la vérité n'est pas énoncée, puisqu'il n'est à aucun moment produit comme un indice (qui impliquerait, lui, un travail et l'exercice d'un savoir, voire une manipulation, ce qui n'est ici pas le cas). Les pouvoirs de Lincoln ne sont donc pas donnés comme l'exercice d'un art de la déduction policière, mais comme une interprétation paranoïaque qui en court-circuite le procès. Ainsi la preuve du crime semble matérialisée par la seule faculté qu'a Lincoln d'en produire le signifiant comme l'effet concret de la toute-puissance de son pouvoir de Révélation.

Mais la manifestation de cette toute-puissance à la fin du film, nécessitée par le projet idéologique (Lincoln comme figure de la Loi et garant de la Vérité, héros mythique), a lieu au terme de la série des rapports de coprésence de Lincoln avec l'Almanach (trois scènes où il est présent sans que Lincoln sache quoi en faire dans l'ordre de la vérité) et de façon tellement invraisemblable et arbitraire (magique) qu'elle peut être lue aussi bien 1) effectivement comme toute-puissance, 2) comme pur coup de force fictionnel impliquant une contrainte de l'écriture fordienne sur la figure de Lincoln (la toute-puissance lincolnienne est alors *régie et limitée* par la toute-puissance fordienne, celle-ci n'adoptant pas le meilleur point de vue possible sur son personnage, qui aurait consisté à le montrer ayant lui-même la révélation de la Vérité, et non pas seulement en étant le simple agent) et 3) comme *impuissance* de Lincoln dans la mesure où il apparaît assujetti à la puissance du signifiant (l'Almanach) et en position de méconnaissance radicale à son égard, telle qu'on peut dire aussi bien que la vérité tourne autour de Lincoln (et non pas Lincoln autour de la vérité) et que c'est non pas Lincoln qui utilise le signifiant pour manifester la vérité, mais le signifiant qui se sert de Lincoln comme médiateur pour accéder au statut de signe de vérité. Le 2 et le 3 (l'un propre à l'écriture du film, l'autre à la lecture : mais comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, nous n'hésitons pas à forcer le texte, voire à le réécrire, dans la mesure où le film ne se constitue comme texte que par l'intégration du savoir du lecteur) *manifestent une distorsion du projet idéologique par l'écriture du film*.

b) Une fois la vérité révélée, Lincoln harcèle Cass de questions brutales, jusqu'à obtenir son aveu. 1) Il est nécessaire que Lincoln obtienne du coupable la confirmation de ce qu'il vient d'affirmer comme étant la vérité

d'une part pour boucler la fiction (sauver les deux frères, donner une résolution à l'énigme policière : mais cette résolution est en même temps l'aveu que l'énigme, en fait, n'était que leurre mis en place par le film) et d'autre part pour être confirmé aux yeux des autres personnages comme détenteur de la vérité (s'il suffit en effet au spectateur — qui sait qui est Lincoln — de le voir révéler la vérité pour y croire, les personnages de la fiction : ses ennemis, ceux qui ont assisté à sa déroute de la veille, etc., ne peuvent pas se satisfaire de sa parole). 2) L'insistance et la violence de Lincoln à ce moment peuvent se lire d'abord comme la dureté classique de la Justice en marche, mais surtout comme la culmination du pouvoir castrant de Lincoln (voir 16) attestée par le fait que Cass, à propos duquel tout le film a accumulé les clichés de l'hypervirilité, s'effondre en pleurant quand il avoue, avec le comportement et la voix d'un enfant. 3) Cette violence excessive de la figuration de Lincoln par l'écriture du film, qui n'est motivée ni par les besoins de la cause lincolnienne (il pouvait triompher sans terreur) ni par ceux de la fiction (Cass pouvait avouer sans résistances), est décalée par rapport à toute figure idéale de Lincoln : même si cette violence de l'écriture n'implique nulle critique intentionnelle du personnage Lincoln, elle rend visible — par ses propres excès scripturaux — la dimension véritablement répressive de la figure que cette écriture régit, et dévoie ce que pouvait avoir d'édifiant ou hagiographique le projet idéologique du film.

23. "Vers sa destinée"

a) Après sa victoire, Lincoln sort, seul, de la salle du tribunal. L'attendent un groupe de quatre personnes, dont Mary Todd et Douglas. Celle-ci l'aborde en le félicitant, le regard enjôleur. Puis Douglas vient lui serrer la main : « A partir de maintenant je ne vous sous-estimerai plus. » A quoi Lincoln répond : « A partir de maintenant aucun de nous deux ne sous-estimera l'autre ». Il va repartir mais est rappelé : « On vous attend ». Il s'avance vers la porte, en pleine lumière, et l'on entend off les applaudissements de la foule.

Victorieux, Lincoln est *reconnu* par ceux qui doutaient de lui : ce type de scène (reconnaissance du héros) relève d'un registre très classique. Mais la façon dont la scène est filmée : angle de prise de vues en légère contre-plongée, disposition des groupes, solennité un peu lasse de Lincoln, le ton sur lequel on l'appelle (« Mr Lincoln, on vous attend »), et surtout, quand il va sur le seuil, son entrée dans un faisceau de lumière violente, le plan frontal en contre-plongée quand il fait face à la foule qu'il salue en ôtant son chapeau, l'éclairage très dur de cette fin de scène, tout cela installe la séquence dans une dimension très précisément théâtrale : félicitations en coulisses après la représentation, rappel sur scène de la prima donna. Mais le fait que, par déplacement de l'espace, ce rappel ait lieu non pas dans le tribunal et devant les spectateurs du procès, mais sur une autre scène (la rue, la ville, le pays) et devant une foule *qui n'est pas montrée* (qui n'est plus celle seulement des habitants de Springfield, mais celle de l'Amérique) désigne rétroactivement la représentation du procès (nettement donnée comme théâtrale par les entrées en scène, les rappels, les rebondissements, l'attitude des spectateurs, les coulisses, etc.) comme simple répétition (tournée provinciale) et ce qui va venir, sur l'autre scène (mais dont tout le film a joué comme d'un déjà-advenu que nul ne pouvait ignorer) comme la représentation véritable (tournée nationale), et le « rappel », en fait, comme véritable entrée sur la scène de sa légende. Au moment où il est *pris* (capté) par les autres comme étant Lincoln, dépossédé de sa figure, il ne peut plus que la jouer, jouer son propre rôle. Cette captation est très précisément marquée dans le film par l'appel violent du faisceau lumineux ; la référence à l'expressionnisme allemand (voire aux films d'épouvante : *Nosferatu*) — dont on sait l'admiration que lui vouait Ford — est donc ici obligée.



b) Précédant les derniers plans du film qui ne feront qu'accentuer cette dimension tragique, prend place la scène des adieux aux Clay, traitée, comme toutes les autres scènes avec la famille (en fonction du statut que celle-ci occupe par rapport à Lincoln), d'une manière intimiste et familière, non solennelle. Scène où la fiction va boucler le double circuit de la dette symbolique liant Lincoln à Mrs Clay, et du désir qui pousse Carrie Sue (substitut nous l'avons vu d'Ann Rutledge) vers un Lincoln qui ne peut plus l'aimer : la mère d'abord tient à payer Lincoln et lui donne quelques pièces, qu'il accepte en disant : « C'est très généreux à vous, Madame » ; ensuite Carrie Sue lui saute au cou et l'embrasse, lui disant : « Il fallait absolument que je vous embrasse ». Ce qui confirme tout ce qui, déjà, dans l'attitude de Carrie Sue, excédait le simple sentiment de reconnaissance envers Lincoln, en la montrant comme poussée par le désir qui tout au long du film la fait « tourner » autour de lui, autorisant ainsi à lire son baiser comme un petit « acting out », un substitut d'orgasme.

c) Dernière scène : Lincoln prend congé de son compagnon (à la fois confident du théâtre classique et sorte de Sancho Pança qui est à ses côtés dans un certain nombre des scènes du film) en lui disant : « Je vais monter au sommet de cette colline ». Le confident sort du champ. Un orage menace. Lincoln monte lentement sur la colline. Un dernier plan sur lui le montre face à la caméra, le regard vide, tandis que des nuages menaçants passent à l'arrière plan, et que le « Battle Hymn of the Republic » commence à se faire entendre. Lincoln sort du champ. La pluie commence à tomber violemment et continue sur le dernier plan du film (sa statue au Capitole), tandis que la musique monte.

Là encore, ce sont les excès de l'écriture fordienne (accumulation des signes du tragique, de l'assomption : colline — référence mythologique —, lumière d'orage, pluie, vent, tonnerre, éclairs, etc.) qui, en rajoutant sur tous les clichés, soulignent le caractère monstrueux de la figure de Lincoln : il sort du champ et du film (à la façon de Nosferatu), comme s'il était devenu impossible qu'il soit filmé plus longtemps, comme *une figure intolérable*, non pas selon le projet idéologique parce qu'il serait devenu trop grand pour tout film, mais plutôt parce que les contraintes et les violences de l'écriture fordienne, ayant usé de cette figure à leurs propres fins et manifesté sa dimension excessive, monstrueuse, n'en ont plus rien à faire et le rendent au musée.

24. Travail du film

Ce qui, la fiction atteignant ici un point de saturation, culmine dans la dernière séquence du film (voir 23) n'est rien d'autre que, poussés à leur extrême, les effets de sens que notre lecture a re-marqués dans le film tout entier. Soit : les résultats imprévus (et contrariants par rapport au projet idéologique) produits par l'inscription — et non l'illustration plate — de ce projet dans un tissu filmique, son traitement par une écriture qui, pour mener à bien ce projet et le valoriser au maximum (il est évident que le recul de Ford par rapport à la figure et l'idéologie lincolniennes est pratiquement nul) *et seulement pour cela*, est amenée à de tels coups de force (institution du leurre), de tels oublis (toutes les scènes, nécessaires au regard de la logique d'une fiction policière, mais dont la présence aurait pu amoindrir la dimension miraculeuse de la toute-puissance de Lincoln : confrontation avec les accusés, qui est le moins qu'on attende d'un avocat), de telles accentuations (dramatisation des dernières scènes), de telles violences scripturales (fût-ce pour réprimer la violence : lynch, procès), une telle systématique du marquage et de l'élection (tout au long d'un film qui, simultanément, veut jouer sur un certain suspense et le sentiment du libre-choix sans lesquels la fiction ne pourrait ni se développer ni intéresser), en un mot effectue un tel *travail* que le seul repérage aujourd'hui de son exercice et de la série des moyens qu'il met en œuvre permet de voir *à quel prix* un tel film a pu être fait, quelle dépense et quels détours ont été exigés pour faire passer son projet.

Ce que Jean-Pierre Oudart, dans la conclusion qui va suivre et qui servit de départ à notre travail, ne pourra que redire :

25. La violence et la Loi

I) Discours sur la Loi, le film de Ford ne pouvait que reconduire, produit dans une société qui ne peut pas se la représenter autrement que comme l'énoncé et la pratique d'une prohibition moralisante de toute violence, toutes les représentations idéalistes qui ont pu s'en donner. Aussi n'est-il pas très difficile d'en dégager un énoncé idéologique qui semble valoriser en toute naiveté la rigueur ascétique de son agent, en en faisant la valeur inaltérable qui circule dans tout le film de scène en scène, facile aussi de s'apercevoir que ce cliché, produit comme tel dans le film, systématiquement accentué, n'est guère là que pour garantir la recevabilité de l'inscription fordienne. Sans ce cliché qui assure à la fiction une sorte de continuité métonymique (la même figure indéfiniment reconduite), dont l'impératif est d'ailleurs surdéterminé et n'a pas seulement pour fonction de mettre en scène un personnage dont l' « idéalisme » trouve le plus simplement possible à se signifier par tous les signes extérieurs du sentiment très puritain de son élection, le film apparaîtrait, et même malgré lui apparaît comme un texte d'une inquiétante inintelligibilité, qui, par ses décrochements incessants, nous met en position forcée de lecture, et dont la compréhension exige en fait :

1) de ne tenir d'abord aucun compte de cet énoncé à la fois insistant et figé ;

2) de se mettre à l'écoute de ce qui s'énonce dans la suite des scènes si évidemment « fordiennes » qui le supportent, et dans les rapports entre les figures, qui participent toutes plus ou moins de la fiction fordienne, qui les constituent ;

3) d'essayer de repérer en quoi il et elles s'impliquent, c'est-à-dire en quoi consiste, dans ce film, l'opération de l'inscription, par Ford, de ce personnage dans sa fiction, pour autant que, malgré les apparences, il ne se surimpose pas au « monde » de Ford, ne le traverse pas comme un corps étranger, mais trouve, par cette inscription dans sa fiction, une place qui lui est assignée en tant que figure de sa Loi, dans la mesure où le cinéaste, dans son film, ne le promeut au rôle auquel son référent historique (légendaire) le destine qu'au prix de son assujettissement à la logique fictionnelle (celle de Ford) qui le déterminait d'avance à y entrer, dans la mesure où son rôle était déjà écrit et sa place déjà tracée dans la fiction fordienne. C'est dans la difficulté qu'il y eut à produire le personnage dans ce rôle, dans la mesure où il prenait une place déjà occupée, qu'apparaît le travail de l'écriture fordienne, dans ce film.

II) C'est dans la personne de la Mère que s'incarne, dans la fiction fordienne, la figure de la Loi idéale. Souvent d'ailleurs, comme dans *Young Mr. Lincoln*, de la Mère veuve, gardienne de la Loi du Père mort. C'est à elle que les hommes (le régiment) sacrifient la cause de leur désir, et sous sa présidence que se déroule la fête fordienne, qui consiste en fait en un simulacre de rapport sexuel d'où tout désir effectif est banni. Mais l'impératif structural de la Loi qui commande la différance du désir et ordonne l'échange et l'alliance, c'est dans le rapport indéfiniment relancé de ce groupe à un autre (les Indiens), c'est dans le dualisme de l'univers fordien que se réalise, dans la violence, son inscription, guidée par l'action médiatrice du héros (souvent un bâtard) qui se situe à son intersection.

III) L'un des effets de l'inscription, dans *Young Mr. Lincoln*, d'un unique personnage dans ces deux rôles, est que leurs deux fonctions vont lui revenir, ce qui ne sera pas sans créer, du fait de leur interférence, et de leur incompatibilité (dans la mesure où l'une est garante de l'interdit de la violence du désir, l'autre agent de son inscription), des perturbations, des actions à contresens de l'ordre du monde fordien dont il est remarquable que chaque effet comique les signale infailliblement (il n'est pas de film où le rire s'inscrive aussi précisément comme signe d'un dérangement constant de l'univers). La condensation de leurs fonctions va en fait s'exercer dans le sens unique de la castration du personnage (à la fois idéologiquement signifiée par son cliché puritain, et inscrite, dans l'inconscient du texte, comme l'effet de la logique de la fiction sur la détermination structurale du personnage), et de son action castratrice dans une fiction où seule règne la Loi idéale puisque le dualisme du monde fordien est abandonné au profit d'une opposition masse-individu (le conflit politique n'intervenant en fait que comme une détermination secondaire de la fiction et ne se jouant en fait littéralement que sur son arrière-scène). On voit en effet que :

1) c'est du renoncement aux plaisirs de l'amour que s'origine la vocation du personnage, et de sa résistance à ses attraits qu'elle se fortifie : Lincoln ne passe si souverainement dans la fiction et n'est si vigilant aux violences et aux intrigues qui s'y perpétuent qu'à refuser de céder aux avances que les femmes lui font constamment, sous l'effet d'un charme qu'il ne doit qu'au prestige de sa castration ;

2) cette différance extrême du désir du héros ne prend très vite de sens qu'à lui permettre de devenir le restaurateur de la Loi idéale, dont l'ordre est perturbé par un crime que la Mère n'a pas pu prévenir, mais qu'elle va chercher à étouffer.

Ce qui montre :

1) que le cliché puritain sur lequel Ford insiste a très précisément pour fonction de promouvoir le personnage dans son rôle de médiateur, dans la mesure où la jouissance qu'il se refuse lui permet de déjouer toute tentative de corruption sexuelle et politique, et garantit ainsi tout à la fois la crédibilité de cette figure de Lincoln et la position de son personnage comme figure de la Loi idéale de la fiction fordienne. Au prix évidemment de son installation dans une castration dont le comique que Ford en tire indique assez combien il lui est indifférent de produire une figure édifiante, et combien il est plus attentif aux effets dérangeants de son inscription dans sa fiction : par exemple dans la scène du bal dont elle perturbe l'har-

monie, où l'agent de la Loi se mue en trouble-fête, rendant ainsi visible ce qu'oblitérait l'harmonie de la fête fordienne.

2) que le fait que le personnage prenne littéralement la place de la Mère, c'est-à-dire assume tout à la fois sa position idéale et sa fonction (puisqu'il prend en charge ses enfants et promet de bien les nourrir, dans ce nouveau foyer que devient la prison), entraîne une curieuse transformation de sa figure, dans la mesure où cette reprise de rôle s'effectue sous le signe d'un secret que la Mère doit (et croit) garder pour tenter de s'opposer à toute violence — fût-elle celle, inconcevable, de la Loi idéale qu'elle incarne —, contre ses enfants, et qu'à couver ainsi le crime, elle projette son rôle dans une dimension quasi érotique (presque hitchcockienne) jamais donnée comme telle chez Ford, puisque ordinairement la fiction la préserve de tout rapport avec le crime (puisqu'il est de sa fonction de méconnaître la violence), réinvestie comiquement dans la scène finale du procès, où c'est du chapeau de Lincoln qu'est extraite la vraie preuve (un calendrier sur une feuille duquel aurait dû s'inscrire la lettre d'amour que Lincoln ne se proposait d'écrire à sa place que pour mieux endormir sa vigilance et lui arracher ses aveux), la réinstauration de la Loi exigeant que fût produit, au terme du procès, un signifiant (la preuve du crime) que son occultation même érotise, et dont il tenait à la logique de cette fiction que la figure de la Loi le produise, dans la mesure où c'est de cette Loi idéale que procédait l'oblitération de l'acte criminel dans la fiction, l'énoncé de l'interdit de la violence (de la jouissance), la position de la Mère comme figure de la violence (de la jouissance) interdite, la détention du phallus par cette figure (en tant que signifiant de cette jouissance), et la production de la preuve du crime comme d'un signifiant phallique procédant évidemment de la même énonciation. Ce qui revient ainsi, dans de telles fictions, soit à ce que l'arme, trace du crime, fonctionne comme une lettre qu'il revient à la Loi de déchiffrer, puisque c'est son interdit même qui s'en est écrit, soit encore à ce que l'aveu soit produit par le criminel comme un retour du refoulé érotisé, les deux effets se trouvant ici condensés, la Loi produisant la preuve du crime (l'écrit qui confond le meurtrier) comme un objet phallique, que la comédie fordienne fait surgir comme le lapin tiré du chapeau du magicien : cette légèreté invraisemblable avec laquelle Ford mène le procès à son terme ne peut vraiment se lire que comme un effet de masque qui en dérobe jusqu'au bout le contexte « humain », pour permettre à la logique de l'inscription de produire comme son ultime effet ce gag, dernière conséquence de la reprise par Lincoln du rôle de la Mère, fantastique retour de masque.

IV) Que la surdétermination de cette inscription de la figure de Lincoln, en tant qu'agent de la Loi, dans la fiction fordienne, par toutes les représentations idéalisées de la Loi et de ses effets produits par la Bourgeoisie, loin d'avoir été gommée par Ford, ait été accusée par son écriture et accentuée par son comique, montre dans quel étrange porte-à-faux idéologique le cinéaste a tenu à se maintenir, et quel étrange porte-à-faux scriptural il a tenu à exploiter, dans la mesure où, de par les contraintes fictionnelles qu'il se donnait, en renonçant à la bipartition habituelle de sa fiction et à l'inscription parfois véritablement épique de la Loi qui s'en articulait (qui évoque l'Eisenstein de *La Ligne Générale*), il ne pouvait produire la Loi que comme une pure prohibition de la violence, dont le résultat n'est qu'une accusation permanente des effets castrateurs de son discours. Car à quoi se ramène en fait l'action de son personnage sinon à atteindre, par tous les moyens, ses adversaires à leur défaut — un défaut toujours perversement inscrit par Ford comme susceptible de déclencher un rire meurtrier ? De sorte que la seule, mais extrême violence du film consiste en une répression de la violence par le verbe qui, dans certaines scènes (le lynchage manqué) est signifiée véritablement comme un arrêt de mort, interdit mortel qui n'a guère d'équivalent que chez Lang, et qui montre assez à quelle distance des propositions idéalistes dont il joue se tient Ford, ou plutôt son écriture.

V) Car avec une sorte d'indifférence absolue à la réception de ses effets stylistiques, le cinéaste est amené à la pratique opiniâtre d'une perversion scripturale impliquée par le fait que, paradoxalement, dans un film censé faire l'apologie de la Parole, le dernier mot revient toujours au signifiant iconique, que Ford charge de produire les effets de sens déterminants. Et comme dans ce film ce qui est à signifier est toujours soit l'écart (érotique, social, idéologique) du héros par rapport à son entourage, soit l'incommensurable distance entre sa personne et ses actes, soit l'absence de commune mesure entre les effets qu'il tire des moyens qu'il met en œuvre et ceux qu'obtiennent ses adversaires (dans la mesure où il détient le privilège du discours castrant), Ford en arrive, par l'économie des moyens qu'il met lui-même en œuvre pour le faire, son style lui interdisant de recourir aux effets de valorisation implicite du personnage qu'il aurait pu tirer d'une écriture « intériorisée », à produire simultanément le même signifiant dans des propositions complètement différentes (par exemple dans la scène au clair de lune, où le clair de lune sur la rivière signifie à la fois la tentative de séduction, l'idylle passée et la vocation « idéaliste » du héros), ou encore à reconduire le même effet de sens dans des contextes radicalement différents (les mêmes décrochements spatiaux du personnage utilisés dans la scène du bal et celle du meurtre). De sorte que la volonté de faire toujours sens, de ne laisser le champ libre à aucun effet de sens implicite, de reconduire indéfiniment ces mêmes significations, aboutit en fait, puisque pour les produire le cinéaste actualise toujours les mêmes signifiants, met en jeu les mêmes effets stylistiques, à les miner constamment, à les faire se parodier (la parodie, chez Ford, procédant toujours d'une dénonciation de l'écriture par ses propres effets), le projet idéologique du film se trouvant dérouté par les pires moyens qui lui avaient été donnés pour se réaliser (le style de Ford, l'inflexible logique de sa fiction), au profit surtout d'une mise en relief proprement scripturale (non obtenue par la valorisation après coup d'effets de sens déjà constitués, mais procédant directement de l'inscription, produite à nouveau, résolue dans chaque scène, du personnage dans la fiction fordienne) des effets de la répression de la violence : violence dont la répression, ainsi écrite, se mue en exorcisme, et donne à ses signifiants, dans la scène du meurtre et du lynchage, un relief fantastique qui ne contribue pas peu à subvertir la surface faussement tranquille du texte.

(Texte rédigé collectivement.)



Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

*L'entretien que voici avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet a été réalisé par le groupe « Cinemateka », dont plusieurs membres suivirent et participèrent au tournage d'*Othon*. C'est dire que cet entretien, sans bien sûr se limiter à des interrogations purement pragmatiques et à sens unique, garde un tour de conversation à bâtons rompus (en raison aussi de son caractère polyglotte). Mieux, ce qui lui donne son intérêt, c'est que par cette forme même il nous paraît désigner l'articulation entre pratique, technique et théorique chez Straub, et par suite assumer une fonction en quelque sorte de plaque tournante — pour ce qu'il passe en revue, rassemble et sérié à la fois, un certain nombre de questions, pointant où celles-ci ne sont pas closes, du moins à nos yeux, ou restent abordées de façon tangentielle. De là notre résolution de revenir sur ces questions et de poursuivre sans tarder le dialogue avec JMS-DH. On considérera donc le présent entretien comme état de la question et comme préparation au second, à venir.*

Question *Vous avez écrit que* Machorka-Muff *était un film de vampires,* Nicht Versöhnt *un film mystique,* Chronik der Anna Magdalena Bach *un film marxiste,* Le Fiancé, la comédienne et le maquereau *un film-film... Qu'est pour vous* Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ?

Jean-Marie Straub Je ne sais pas, je ne sais pas encore. Si nous en restons à ce petit jeu de la classification, on pourrait dire que c'est un film politique parce que c'est exactement le contraire d'un film d'agitation.

Question *On peut voir* Les Yeux... *comme un documentaire.*

Straub Tous les films sont des documentaires. Godard quand il tournait *A bout de souffle* disait : c'est un documentaire sur Belmondo et Jean Seberg.

Question *Dans la mesure où vous choisissez la prise où les acteurs se trompent, et ainsi se révèlent à leur défaut, c'est en effet un documentaire sur, par exemple, Gianna et Leo, ici présents...*

Straub Je ne crois pas que Gianna (Albiane) se trompe. Ce qu'elle fait, c'est le comble de l'artifice au contraire, au sens positif, pas négatif... Je crois que l'important est de faire sauter aux acteurs des obstacles. Ce qui est important, c'est les obstacles. Ce sont les obstacles qui les révèlent.

Moi, ce qui m'a plu c'est justement qu'elle n'arrive pas à dire les difficultés qu'elle rencontre. Ce sont ces obstacles-là que je transforme, que j'essaie de transformer en rythme. C'est beaucoup plus fort qu'elle dise : « Il arrête... les... vœux... » que : « Il arrête les vœux ». Je crois que ce sont les accrocs qui font les films. Ce dont rêvent les producteurs, comme dit Renoir, c'est de faire des films où il n'y ait pas de défauts. Bon, le contraire c'est des films où il n'y a que des défauts... où les défauts, les accrocs sont ce qu'il y a de plus important. Dans *Nicht Versöhnt* il y a quelque chose de semblable, qui n'est pas sur un acteur. C'est quand la voiture part devant l'abbaye, elle accroche parce qu'on a mal passé les vitesses. Evidemment ça a fait rigoler tous les critiques allemands, parce qu'ils se sont dit : ah-ah-ah, il n'a même pas été capable de retourner ce plan-là et de prendre un beau départ, comme dans les parodies de films policiers américains, où la voiture serait partie avec une belle continuité. En réalité ce n'est pas vrai ; j'avais trois prises où la voiture partait vraiment comme dans les films américains, et justement on a gardé celle-là, qui était une quatrième. Pas seulement à cause de ça, parce qu'aussi il y avait un avion à réaction de l'armée allemande qui passait au-dessus de l'église et qu'on entend...

Danièle Huillet Et un nuage.

Straub Et un nuage, bon. Les films de Tati, ce sont des successions d'accrocs.

D. Huillet Justement, ce qui est le plus difficile à retrouver au cinéma, c'est ce qu'on voit dans la rue continuellement : des gestes maladroits, des gestes qui s'interrompent.

Straub Le plus beau plan du *Déjeuner sur l'herbe* de Renoir, c'est quand Paul Meurisse est dans la cuisine, quand il a retrouvé Nénette ; elle sort, elle va chercher du fil, et quand elle est sortie, Renoir s'attarde sur Meurisse. Il est évident que Meurisse (ce n'était pas prévu dans le plan) en ce moment regarde la mort, on le sent très bien. Il paraît 40 ans de plus que son âge. C'est le moment où il prend sa décision d'épouser la fille. C'est-à-dire d'envoyer tout par-dessus bord et de se révolter... ça se sent. N'importe quel producteur aurait coupé ça. Renoir justement l'a gardé.

D. Huillet Et pas mal de monteurs.

Straub Oui, 95 % des monteurs, parce que ce sont les fourriers des producteurs.

Oui, c'est pour ça que je voulais des Italiens pour *Othon*, aussi. Parce que des gens qui ont des obstacles avec la langue qu'ils sont obligés de parler, qui est une langue difficile, font qu'on redécouvre la langue. Eux-mêmes redécouvrent la langue, le spectateur redécouvre la langue, pas seulement Corneille, pas seulement la langue française, mais proprement le parler... le verbe si vous voulez. Si vous voulez, *Othon* est un documentaire sur l'aphasie, dans ce sens-là, et si je m'amusais à continuer ma petite classification. Mais là, je m'en garderai bien, parce que ça va bien une fois comme ça, comme boutade pour forcer les gens à reconsidérer les choses. C'est justement parce que *Nicht Versöhnt* avait un sujet politique que j'ai affirmé que c'était un film mystique. C'est un film mystique en ce sens que c'est un film dantesque : c'est un film qui est fait sur des cercles, qui est composé de duos, de dialogues qui s'ébauchent, et qui échouent.

Mais c'était une provocation, parce que justement c'était un sujet politique. Cela dit c'était quand même vrai parce que c'était un film moins marxiste que le *Bach*. Bon, si on veut continuer, le film-film pour *Le Fiancé* après le *Bach*, c'est plutôt parce qu'il commence comme la vie, ou comme un mauvais rêve, il continue dans le théâtre qui en réalité est encore une façon de montrer la vie, mais autrement, et il se termine dans le cinéma, à l'intérieur duquel il y a un théâtre d'un autre genre qui est le théâtre liturgique : c'est le cinéma qui assume le théâtre et la vie. C'est la dialectique du théâtre, du cinéma et de la vie. C'est dans ce sens-là que c'est un film-film. Et *Othon* aussi, si on veut. Mais si on veut continuer la petite classification, je dirais pour terminer, pour boucler (je ne voudrais pas continuer à donner d'étiquette), c'est un film politique, justement parce que c'est bon de le dire, parce que je crois que les gens ne le voient pas parce qu'ils sont complètement aveugles moralement, en général.

D. Huillet Disons que le *sujet* du film c'est la politique.

Question *Ce qu'indique le titre...*

Straub Pas seulement dans ce sens-là, pas seulement parce que ça commence avec un travelling à partir du Capitole, qui passe sur des maisons des « quartieri popolari », et qui se termine sur une caverne où les communistes cachaient des armes. Ce qui est de la politique par exemple, c'est la phrase de Vinius : « Ils nous perdront bientôt si nous ne les perdons. C'est une vérité qu'on voit trop manifeste ». Première affirmation : qui est une monstruosité morale. Si les gens ne l'attrapent pas au vol, ils sont perdus après : « C'est une vérité qu'on voit trop manifeste ». Si les gens prennent la deuxième phrase à la lettre, c'est-à-dire s'ils

prennent pour du bon pain ce que dit le personnage, ils sont perdus, c'est fini. « Ils nous perdront bientôt si nous ne les perdons », monstruosité. Moralement et politiquement, c'est tout un pour moi, c'est une monstruosité. Ensuite le personnage qui n'est pas du tout une caricature, parce que ça serait rendre trop facile la chose au spectateur, affirme : « C'est une vérité qu'on voit trop manifeste ». Alors, si les gens ne l'ont pas encore surpris en flagrant délit de mauvaise foi, parce qu'il se présente comme un charmant homme (le général Massu aussi, c'est un charmant homme, même sentimental, il faisait essayer la torture sur lui-même avant de la produire en Algérie. Et en Italie les fascistes sont encore plus charmants qu'ailleurs) : « C'est une vérité qu'on voit trop manifeste », il l'affirme. Là, les gens le prennent au sérieux, et ensuite : « Et sur ce fondement, Seigneur, je passe au reste ». Alors, si les gens n'ont pas été secoués par trois vers qui se détruisent l'un l'autre, — c'est ça la dialectique de Corneille —, ils sont perdus. Ou bien la phrase de Gianna lorsqu'elle dit : « Bien que nous devions tout aux puissances suprêmes », affirmation, « Madame, nous devons quelque chose à nous-mêmes », ce qui détruit complètement l'affirmation précédente (parce que si on doit tout aux puissances suprêmes, on ne doit rien à soi-même, ou alors il faut faire un discours théologique, mais au niveau, comme ça, de l'affirmation, c'est une contradiction, qui n'en est pas une, mais qui en est une quand même). Dans ce sens-là c'est un film politique.

Question *La caméra braquée sur Albin au dernier plan de* Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, *est-ce une solution technique pour contrebalancer le premier plan ou est-ce que ça signifie politiquement quelque chose de particulier ?*

Straub J'espère que le film ne signifie rien : l'unique signification du film est celle que dit le titre, parce que justement le film en soi n'a aucune signification.

Je crois que nous devons faire des films qui n'ont aucune signification, parce que sinon, on fait des cochonneries : un film, disons un film que je n'ai pas vu (mais il vaut mieux dire du mal d'un film que je n'ai pas vu, parce qu'après ça devient plus compliqué), comme *Z* par exemple, je suis convaincu que c'est un film qui signifie quelque chose, et pour cette raison c'est un film qui ne peut être qu'une cochonnerie, parce qu'il confirme les gens dans leurs clichés. Il faut qu'un film détruise à chaque minute, à chaque seconde ce qu'il disait la minute précédente, je crois, parce que nous étouffons dans les clichés, parce qu'il est important d'aider les gens à les détruire. Dans ce sens, j'espère que le dernier plan ne signifie rien. Ceci pour commencer. L'autre « signification », entre guillemets, que pourrait avoir le film (cela, je crois que ça y est, mais pas comme signification) est qu'il s'agit d'un film sur l'absence du peuple. Le film est une série de miroirs, le miroir de Tacite reflétant l'histoire qu'il connaissait directement ou indirectement, puis le miroir de Corneille reflétant Tacite, le miroir de moi reflétant Corneille, le miroir de la réalité contemporaine, que l'on voit encore là-haut, reflétant Corneille, puis de moi reflétant tout cela. Le film est sur l'absence du peuple, je crois que c'est ça le sujet du film ; absence du peuple dans le sens le plus absolu... Bertolucci était vraiment terrorisé parce qu'il s'attendait à voir à la place des voitures le peuple, ici, et il ne l'a pas vu parce qu'il n'est pas là, on ne peut pas...

D. Huillet Il n'y est pas.

Straub Il n'y est pas, il n'y est pas encore, il n'y sera pas encore. Bon.

Pour revenir à Albin, je dirais ensuite que non, parce que Albin fait partie de ce monde, c'est l'ami d'Othon... Non, je crois que c'est une projection de vous sur Leo, parce que c'est un personnage sympathique, et puis comme il reste seul à la fin, il fait un peu pitié, mais justement parce qu'il est conscient du vide qu'il y a autour de lui, parce qu'il est enfermé dans le vide et que ce vide n'a rien d'un espoir ; l'espoir est dans la violence possible qui se dissimule derrière les plans, mais à la fin il n'y a plus de violence, je crois qu'elle est étouffée par la tristesse.





Leo Mingrone
Adriano Aprà OTHON : ACTE I *Anthony Pensabene*

D. Huillet Le premier plan n'est pas celui d'Adriano et de Leo, mais celui avant le générique.

Straub *Le Fiancé...* finit sur le futur. Othon commence sur un futur possible, mais finit sur le contraire, parce que c'est un film sur le passé, c'est une réflexion politique sur l'histoire qui n'existe pas. L'histoire n'existe pas, dirait Marx, et il a raison. Donc réflexion sur l'histoire qui existait dans la tête de ces gens qu'on voit dans le film. Je ne vois pas comment le personnage de Leo pourrait être un espoir, parce qu'il est complice de tout ce qui arrive et il baigne dans ce vide comme les autres. Bon. Leo est Leo... et ça se voit. On peut dire la même chose pour Anthony, qui est, je crois, la plus belle crapule qu'on ait jamais vue sur un écran ; même si ça ne saute pas aux yeux tout de suite ; je le dis parce que c'est une invention de Corneille et pas de moi, j'ai seulement essayé de trouver une incarnation pour cette crapulerie. Comme Anthony est un personnage gentil même s'il est ce qu'il est, ce qui arrive avec la crapule Vinius est la même chose qui arrive avec le pauvre Albin... avec Leo.

Dans l'histoire de *Machorka-Muff* j'ai pris pour Machorka-Muff vraiment un personnage, entre guillemets, « de gauche », en Allemagne, et pas un fasciste. La première fois que je l'ai rencontré, il faisait un grand discours sur une place publique à Munich, contre le réarmement

allemand. C'est un bourgeois, complètement... mais c'est un homme qui mène une certaine lutte, disons qui est une espèce de Kérensky allemand. Pourquoi ? Parce que pour faire exister un général il valait mieux prendre celui-là. Je n'ai pas agi ainsi pour illustrer une théorie, mais c'est ce que Brecht appelait un « contre-type » (« contre-emploi »). Pour incarner un fasciste, Brecht ne prenait jamais un fasciste, parce qu'avec un fasciste on ne peut pas travailler, première raison, deuxième raison, parce que même si on pouvait travailler ainsi, pour quelques heures, quand on travaille avec quelqu'un, ça ne se limite pas à son propre travail... Et puis ça manquerait de dialectique, ce serait un fasciste faible ; mieux vaut faire jouer un fasciste par un antifasciste.

Question *Renoir, à un certain point de sa vie, a décidé de « travailler dans un sens absolument national » pour faire de l'internationalisme... Pour vous, faire des films pour un « milieu limité » quant à la langue, etc., est-ce un but en soi ou est-ce un moyen pour arriver à quelque chose d'autre?*

Straub Je ne comprends pas l'histoire de Renoir ; qu'est-ce que Renoir a fait ?

Question *A un certain point, il a estimé qu'il valait mieux travailler dans un sens absolument national pour arriver à l'internationalisme...*

Straub Mais c'est une évidence : les films qui ont un succès international vrai sont les films qui sont profondément nationaux. Pourquoi ? Parce qu'ils sont dans les pays, dans les autres pays où ils vont, où ils ne sont *pas* nés, ils sont un document sur le pays où ils sont nés, pour les gens des autres pays... Le cinéma ne peut qu'être, il peut seulement être une chose particulière, une vérité particulière. Et c'est seulement en partant du particulier qu'on peut arriver à ce qu'on appelle le général. Ceux qui font le contraire ne font qu'une soupe d'idées générales, idées générales qui n'ont pas de racines dans la réalité, dans aucune réalité. Un film est la chose la plus concrète qui existe. Brecht disait que la vérité est toujours concrète, mais pour le cinéma elle l'est encore plus, et concrète signifie particulière et donc aussi nationale au début. Mais déjà l'aspect national du film est un aspect plus général, un film est encore plus particulier que national.

Quant au « langage », il n'y a pas de langage, le langage n'existe pas, je ne crois pas au langage ; si, langage comme langue parlée... On peut faire des films muets, sans paroles, mais ceux-là aussi... Ceux-là sont plus accessibles, plus facilement, disons, exportables.

D. Huillet Ça dépend, parce qu'un film muet allemand, par exemple, vu par un Chinois...

Straub Il ne signifie rien, c'est un document sur la planète allemande, c'est tout. Il intéresse, il peut intéresser le Chinois seulement si c'est un document sur la planète allemande. Aucun document ne peut être international. S'il existe un document qui se prétend international au départ, ce n'est plus un document, ce n'est rien.

Question *Qu'est-ce que ça veut dire, être international ?*

Straub Ça veut dire qu'il peut être vendu dans tous les pays possibles. Les produits sont internationaux, mais les œuvres non ; les œuvres deviennent internationales, mais elles ne le sont pas, elles naissent particulières...

D. Huillet Marx était profondément allemand. Quand on lit Marx on pense qu'il était possible seulement parce qu'il était Allemand... après, c'est devenu quelque chose qui a mis le feu à d'autres pays, mais c'est une autre affaire.

Straub C'est justement seulement parce qu'il allait profondément dans la réalité allemande qu'il a eu un sens, parce que s'il avait été général depuis le début, il n'aurait mis le feu à rien.

Question *Alors votre « milieu limité » est la vérité concrète au sens brechtien ?*

Straub Oui, aussi.

D. Huillet Et puis c'est très simple, on fait un film où on parle, on parle une langue qui n'est pas l'espéranto, donc cette langue rend le film accessible à ceux qui parlent la même langue.

Straub L'espéranto est un rêve bourgeois.

Bon. J'essaie de faire des films qui n'aient aucun langage, et quand je sens qu'il y a un langage cinématographique, j'essaie de le détruire avant qu'il ne naisse. J'essaie d'éliminer tous les obstacles entre le spectateur et ce que je fais voir ou la réalité, ou entre moi et la réalité. Le langage de cette manière serait un obstacle ; alors dans ce sens je fais des films internationaux. Parce que si quelqu'un voit dans cinquante ans un film d'aujourd'hui qu'on a déclaré profondément filmique, il ne pourra rien comprendre, parce que pour lui ce sera un mauvais rêve de rhétorique ; il ne verra plus rien d'autre que la rhétorique ou le « langage » ou « l'art » ou l'aspect filmique, et c'est cela que j'essaie d'éviter. Je fais des choses sans art et sans langage et dans ce sens ce sont des choses internationales.

Le langage est une forme de colonisation. Non ?

Question *Dans quel sens ?*

Straub Mais qui invente le langage ? La classe au pouvoir, la bourgeoisie.

D. Huillet Il n'existe pas un langage au cinéma, il existe une réalité et le film essaie...

Straub Les Italiens ont toujours cru que le cinéma est ou pourrait être un langage, mais il n'y a pas de langage, et ce n'est pas un langage. Il y a le style, dans le sens : le style c'est l'homme même qui fait le film, et rien d'autre ; et entre le style-qui-est-l'homme-même-qui-fait-le-film et la





Anne Brumagne OTHON : ACTE II *Jean-Claude Biette*

réalité qu'on prend, qu'on essaie de surprendre ou de découvrir, ce qu'il faut essayer d'éliminer c'est le « style » selon Buffon, le « style c'est l'homme même ». S'il y a, entre cette réalité et le style-homme, le langage, cela fait un verre supplémentaire qui parfois devient un morceau de ciment armé, ou qui fait des lunettes déformantes ou colorées. Avec un film il faut étonner les gens, les étonner dans le sens qu'ils ne voient pas les choses avec des lunettes.

Question *Mais il y a toujours les « lunettes » de l'interprétation personnelle...*

D. Huillet Non, si on est « frappé de stupeur ». Même si après avoir vu le film on fait une reconstruction : parce qu'entre ce que l'on *sent* et ce qu'après on essaie d'*exprimer*, il y a toujours un abîme...

Straub Au moment où le spectateur est frappé, étonné, là il n'y a pas de filtre, on ne peut pas interpréter, le verre éclate en petits morceaux, même si après le spectateur se met à reconstruire ses petits morceaux, son verre, ses lunettes. Après, c'est normal, parce qu'il se défend. Mais il faut prendre les gens à un certain moment et frapper d'une manière telle qu'on ne puisse plus se défendre, parce qu'on voit une chose étrange et alors, au moins pour une heure et demie ou pour vingt minutes, les lunettes tombent par terre ; et qu'on les reprenne pour sortir et pour voir dans la rue, c'est normal... C'est bien, parce que, sinon, ça serait trop monstrueux. Le cinéma, c'est trop dangereux. C'est déjà suffisamment dangereux comme ça, sans qu'en plus on aille obséder les gens chez eux. C'est bien, qu'on les obsède pendant une heure et demie, et après, s'ils veulent reprendre leurs lunettes, ils les reprennent, et s'ils veulent essayer de s'en passer ensuite pendant un certain temps, ça c'est une décision libre. Mais le film au moment où il passe, on n'est plus libre, s'il existe vraiment...

Malheureusement le cinéma est un langage, mais j'essaie de détruire ce langage, j'essaie de faire des films qui ne *tiennent pas compte* de ce langage.

D. Huillet Mais ce n'est pas compliqué : c'est le même travail que font les poètes sur la langue. Ils prennent une langue qui dans bien des cas est devenue raide, est devenue un système d'habitudes, qui est presque une langue morte et tout d'un coup, ils essaient de faire des choses qu'on n'avait pas faites ou qu'on a oublié de faire depuis longtemps.

Straub Mais justement avec les mots les plus simples — et ils en prennent le moins possible —, les mots les plus usés. Ce n'est pas avec des mots poétiques qu'on fait de la poésie.

D. Huillet Et là, c'est comme pour les films : peut-être que si les paysans pouvaient lire des poésies, et si au moment où Verlaine écrivait ses poèmes, des paysans avaient pu les lire, pour eux peut-être ça n'aurait pas été monstrueux, alors que pour les bourgeois, Verlaine c'était un scandale.

Straub Pourquoi ? Parce que Verlaine détruisait une certaine rhétorique poétique que ceux de la campagne, par exemple, ignoraient. Alors, bon, pour eux ils auraient lu ça comme ils auraient lu autre chose. Ç'aurait été peut-être un peu étrange parce que, bon. Mais une étrangeté positive, qui n'était pas un obstacle.

D. Huillet Au cinéma le spectateur est libre de s'en aller.

Straub Mais il n'est pas libre de ne pas voir ce que le film lui montre, si le film existe vraiment. C'est cela qui rend le cinéma si terrible et si important. C'est que si on essaie de faire des films où il n'y a plus de langage, il n'y a plus d'obstacles, il n'y a plus de vitre, de lunettes entre lui et ce que le film fait voir, le spectateur est contraint de voir ce que le film a fait, fait voir.

Question *Dans ce sens, le cinéma devient « violence pour l'intelligence »...*

Straub Disons : fascination.

Question *Mot dangereux...*

D. Huillet Mais aussi la violence...

Straub Bon, violence, mais voyons si nous pouvons avancer sur le point de Renoir... Quand on fait un film, on ne rêve pas à un public international... Faire un travail international me semble un peu une prétention. Mais il est clair que les films américains, quand le cinéma américain existait encore, rendaient compte de cette réalité américaine, les films allemands d'avant 33, la même chose. C'est dans ce sens qu'on peut faire un travail international, mais c'est tout. Disons : ça aide les gens des autres pays à comprendre un peu, à découvrir un peu ce qui arrive dans le pays où cela arrive. Un endroit particulier, une vérité particulière d'un pays particulier, avec des gens particuliers du pays où le film a été fait. C'est clair ?

Question *Comment voyez-vous la situation présente de la production cinématographique, de la censure, et de la distribution des films produits ?*

Straub C'est une question gigantesque ! Comment je vois cela ? Je ne le vois pas du tout, parce que cela n'existe absolument pas. Les films ne sont pas distribués. En ce qui concerne la censure, je ne sais pas, que peut-on dire ? Toute censure est une absurdité — que puis-je dire ? Quant au problème de la distribution, c'est justement le seul problème, le problème le plus important pour les films aujourd'hui. Afin que les films atteignent les gens pour lesquels on les a rêvés ou pour lesquels on les rêve, il faudrait changer la société tout entière. Jouer au missionnaire, sans changer la société, et parcourir un pays avec un appareil de projection et avec ses propres films et des films des autres, ça ne serait encore pas une solution, ça ne serait qu'une solution provisoire. Car ça voudrait dire aller aux gens, comme on va « au peuple » ; cela, ça n'est pas non plus une solution !

Les gens — en tout cas dans notre société actuelle — devraient avoir le choix entre les films que de nos jours on leur impose avec toute violence, et d'autres... Mais justement cela ne doit pas être ! Car alors on découvrirait peut-être... on aurait peut-être des surprises. Et alors l'industrie irait plus vite à la faillite. Mais elle est déjà en train de se... comment dit-on ? reconvertir. Avec les minicassettes, etc. Ils vont, ils ont déjà maintenant colonisé le cinéma dit « underground » américain, et en Allemagne aussi ils sont en train de le faire. Je veux dire que tout ce qu'il est possible de coloniser sera colonisé tôt ou tard. Mais c'est justement ce qu'il faut pour ces voyous-là, il ne doit pas en être autrement : ils ne le veulent pas, ils veulent pouvoir toujours continuer à décider. Je ne comprends pas tout à fait la question. Comment je vois cela ? Je ne vois rien. Je vois un néant. Je vois...

Question *Vous travaillez, ici en Italie, ou vous avez en tout cas travaillé pour la télévision. Tenez-vous la télévision pour un moyen approprié d'avoir une activité, ou, en tout cas, pourquoi travaillez-vous pour la télévision ?*

Straub Je n'ai pas travaillé pour la télévision. Deux de mes films ont été coproduits par la télévision : le *Bach* et ce Corneille. Pas même coproduits, mais achetés avant tournage pour un quart de leur coût à peu près. Il est clair que le *Bach* en Allemagne, grâce à la télévision, a atteint je ne sais combien de centaines de milliers de personnes de plus que dans n'importe quel ghetto de cinémas d'art et d'essai. Mais la télévision est aussi l'invention la plus totalitaire que l'on ait jamais faite, particulièrement la télévision italienne. Qu'un film une fois soit montré par la télévision italienne, ou entre dedans en contrebande, bon, mais qu'est-ce que cela veut dire ? Ils rêvent là-dedans d'un... — ils ne parlent que de communication de masse. D'abord *la* masse ça n'existe pas, et ensuite la télévision serait intéressante seulement si on acceptait de diversifier les publics, au lieu de rêver d'un public unique, d'une « masse » qui est déjà une invention fasciste, et qui sert d'alibi à tout : à tout ce qu'on y fait, qui avilit et opprime plus profondément encore la soi-disant « masse ».

Question *Donc si vous vivez maintenant ici en Italie, ce n'est pas parce que vous avez ici de meilleures conditions de production ?*

Straub Non, pas du tout, elles sont encore pires qu'ailleurs. Parce qu'ici l'industrie triomphe encore, alors que partout ailleurs dans le monde elle crève lentement. Justement parce que les Américains cherchent à investir ici, et à maintenir

encore en vie ou à réanimer ce qui était déjà un cadavre puant. Et aussi parce que la télévision italienne est une invention totalitaire. Ils ont ici un visage de libéralité et de libéralisme et de je ne sais quoi, mais c'est seulement un visage pour l'extérieur. Non, je vis ici parce que j'avais un projet de film, ce Corneille, et aussi un autre, le « Moïse et Aaron » de Schœnberg, pour lequel j'ai besoin d'un paysage italien. Vers le sud. Et il est clair qu'ici tôt ou tard... j'ai déjà deux plus petits projets, en italien, qui eux sont pour les gens d'ici. *Othon* n'est pas un film pour les Italiens. Je n'ai pas encore affronté le système du tout, à part une petite guérilla avec la télévision, qui hésite encore à montrer mes films, ou parce qu'ils veulent me forcer à doubler, etc. Mais je n'avais aucune raison d'affronter ici le système, parce que les films que j'ai faits étaient des films en allemand, s'adressant aux gens en Allemagne, et *Othon* est un film en français, qui s'adresse aux gens en France. Ce qu'il faut faire à présent, et nous sommes en train d'essayer, c'est faire sortir le film le plus vite possible en France, et pour le plus de gens possible. Si jamais il est montré à la télévision italienne, puisqu'ils l'ont acheté aussi — à condition qu'ils finissent par avaler la version sous-titrée, sinon je bloquerai tout si je le peux —, là le film sera montré comme une rareté artistique quelconque, exactement comme *Nicht Versöhnt* lorsqu'il est passé à Paris ; là, c'était un objet cinématographique. Mais *Nicht Versöhnt* s'adressait aux gens en Allemagne, et là je l'ai pensé et fait « sans art », nu.

Je crois que pour l'instant la meilleure chose que l'on puisse faire, provisoirement, c'est faire des films que l'on ne puisse justement pas doubler, ou qui soient aussi difficiles que possible à doubler. Et pour lesquels il faut aussi se battre afin qu'ils ne soient pas doublés, des films qui s'adressent à des pays particuliers, qui leur soient dédiés, parce que l'industrie rêve de produits internationaux, et que le mieux que l'on puisse faire, c'est le contraire.

Question *Vous vous adressez donc pour ainsi dire, non pas à des groupes sociaux, mais à des groupes nationaux.*

Straub Je ne dirais pas cela, car il est clair que les groupes sociaux par exemple ne sont pas non plus internationaux. Le prolétariat est international, bon. Mais le prolétariat n'existe pas non plus « en soi », il y a des prolétariats particuliers, et c'est ce que je veux dire par national. Et il est clair qu'un film comme *Nicht Versöhnt* pour les gens dans la Ruhr, où je l'ai montré une fois parce que j'avais une possibilité de le faire sans « aller au peuple », pour eux le film ne faisait pas de difficultés. Et il est clair aussi qu'*Othon* se heurtera à une grande résistance là où il pourra sortir. D'abord en France : c'est-à-dire dans les soi-disant cinémas d'art et d'essai ; et pour faire exploser ce ghetto, pour sauter par-dessus cet obstacle... Il est clair qu'*Othon* ne s'adresse pas du tout à ces gens qui le verront d'abord. Il faut du temps, et puis, je l'ai déjà dit, pour qu'il puisse atteindre les gens pour lesquels je l'ai fait, il faudrait d'abord tout changer de fond en comble, tout faire sauter et tout changer. Aussi longtemps que l'on ne fera pas cela, il faut essayer de faire passer les films en contrebande... Nous avons exprès tourné en 16 mm, — c'est une sorte de rêve, nous n'en sommes pas encore là... — parce que c'est plus facile de montrer en 16 mm des films là où il y a justement d'autres gens que ceux, les intellectuels et les bourgeois, qui vont dans le ghetto des cinémas d'art. Pour ce rêve nous avons tourné en 16 mm, et pas seulement comme déclaration de guerre ici, où justement on voudrait tourner seulement des superproductions et des superscopes internationaux. Pas seulement comme déclaration de guerre et pour faire le contraire de l'industrie dans le pays où elle triomphe, mais aussi parce que je crois que pour les gens qui n'ont jamais entendu parler de Corneille en France, qui n'appartiennent pas aux privilégiés qui ont eu la chance de lire Corneille, pour ces gens pour qui j'ai fait le film je crois qu'il ne ferait pas de difficultés, ou en tout cas beaucoup moins que pour les intellectuels qui commenceront par se révolter : le domaine de la langue est le plus sensible de tous, ils réagiront comme les intellectuels en Allemagne à *Nicht Versöhnt*, peut-être plus agressivement encore, car les Français, en ce qui concerne leur langue, sont encore plus vaniteux...

Question *Le caractère national d'un film (du point de vue langue) ne détruit pas du tout la visée sociale.*

Straub Pas le moins du monde. Il ne faut pas avoir peur d'affirmer qu'on fait des films qui se veulent nationaux. C'est tout. C'est une expression un peu dangereuse. Ça fait réagir violemment un Allemand parce qu'ils ont fait leur crise nationale qui s'est terminée comme on sait. C'est la plus violente qui se soit produite en Europe. On comprend qu'ils se méfient un peu de ce mot. C'est normal et c'est bien, mais, cela dit, si on entend « national » au sens complexe linguistique, ainsi dit, c'est un film pour les Français, ça veut dire aussi pour les Canadiens ou la Suisse romande, ou les Belges.

D. Huillet Cela n'infirme pas le fait que parmi ceux qui parlent la même langue, le film peut être plus accessible à des gens qui ne sont pas forcément des intellectuels, ou justement ces types qu'on voit dans les cinémas d'art et d'essai. Je crois que là, Rocha a raison, *Othon*, bien qu'au Brésil on ne parle pas le français, c'est plus facile dans un certain sens pour les paysans brésiliens, que pour bien des intellectuels parisiens.

Straub Oui, au Brésil, ils ont vu, un jour, le *Bach*, quatre fois, et il y avait chaque fois 2 000 personnes dans la salle. Et un film sans sous-titres : c'était une copie que je ne sais quel « Gœthe Institut » d'Allemagne avait envoyé, ou fait venir, sans sous-titres, sans rien. Les gens sont restés là, et je demandais à Rocha si des gens étaient sortis, il dit que non, que pas un seul n'est sorti. Or, en Allemagne, quand on montre le *Bach*, il les touche plus directement parce qu'ils comprennent ce qui se passe, et que les informations, — parce qu'il y a de nombreuses informations, c'est aussi un film d'informations —, sont données par le commentaire, la langue, etc. Bon. Donc bien qu'ils soient plus concernés et qu'ils puissent l'être davantage, beaucoup sortent. Au Brésil, ils sont restés.

D. Huillet Beaucoup sortent... ça dépend où. Par exemple, à l'université de Francfort, alors que pour *Nicht Versöhnt*, il y a trois ans, la moitié de la salle se vidait, maintenant ils ne sortent plus. Mais maintenant ils sortent pour le *Bach*.

Straub Le même public.

D. Huillet Pas le même public, en trois ans les étudiants ne sont plus tout à fait les mêmes. Mais enfin, c'est quand même la même classe.

Straub C'est ça qui est intéressant avec les films. Les films des producteurs, ou les produits, sont les mêmes pour chaque individu ; les films que nous et d'autres essayons de faire sont des films qui sont différents pour chaque spectateur. C'est ça la différence, et en plus on s'aperçoit que ces films-là ne trouvent un écho que lorsque le public change, au cours de deux ou trois ans. Ça, on l'a éprouvé nous, justement avec *Nicht Versöhnt*. On a été avec *Nicht Versöhnt* dans le même ciné-club à Francfort il y a quatre ans (1966) : un tiers de la salle est sorti, et parmi ceux qui sont restés ils m'ont dit : « Qu'est-ce qu'ils disent là ? » Vraiment... « acoustiquement » comme ils disaient, ils ne comprenaient pas ce que les gens disaient sur l'écran. Quand Joseph par exemple dit : « Es lebe das Dynamit », ils ne comprenaient pas. On est retourné avec *Nicht Versöhnt* et le *Bach*, parce qu'ils m'ont fait revenir pour le *Bach*. Ils ont reprojeté *Nicht Versöhnt*, et à cette phrase « Es lebe das Dynamit » les types ont applaudi dans la salle. C'était presque gênant, ça devenait presque une séance de cabaret, tellement ça réagissait entre la salle et l'écran. Pourquoi ? Parce que le climat est changé en Allemagne, politiquement quelque chose a bougé, donc *Nicht Versöhnt* eut un écho. Et en 1965-66, c'était comme une sorte de météore. Par contre pour le *Bach*, là, ce qui s'est produit, c'est ce qui s'était produit en 1966 pour *Nicht Versöhnt* et je suis sûr que si on retourne dans deux ans peut-être avec le *Bach*, dans le même ciné-club, ils se mettront à applaudir le *Bach* et ils seront attentifs et intéressés, et

personne ne sortira. Par contre, ils sortiraient en masse, mettons pour *Othon* en allemand pour avoir un point de repère semblable. Si *Othon* était un film en allemand, tiré d'un auteur allemand nommé Corneille, ils sortiraient en masse de *Othon*, parce que les choses ont besoin de temps et c'est tout.

D. Huillet Cela veut dire que le public bouge beaucoup plus vite que les producteurs.

Straub Bien sûr, les producteurs, il leur faut vingt ans pour bouger, il faut qu'il y en ait trente de leurs semblables qui fassent faillite avant qu'ils comprennent. Les gens, ils bougent dans l'espace de deux ans.

Question *Avoir fait un premier film en couleurs signifie aussi avoir voulu aborder la réalité d'une manière neuve ?*

Straub Oui. Il est beaucoup plus facile de faire des films en noir et blanc, parce qu'on arrive plus directement à une certaine abstraction. Ce qu'on essaie en faisant un film, c'est de partir du concret pour arriver à une certaine abstraction, et avec la couleur c'est plus difficile parce que la couleur est plus, disons, naturaliste. Elle force à fouiller, à approfondir davantage. Disons que le noir et blanc est un peu trop facile, la couleur exige qu'on travaille un peu plus sur soi-même, pour ne pas retomber dans le pittoresque...

Pour le spectateur la couleur est plus facile, mais elle

« Rome ne peut souffrir après cette habitude
Ni pleine liberté, ni pleine servitude.
Elle veut donc un maître... »

En ce moment, on entend le bruit d'un moteur de motocyclette, voilà que tout cela prend un certain sens. Admettons que, doublant le film tourné en muet, on ait eu l'idée de mettre la même motocyclette, je soutiens que cette motocyclette aurait pris non pas un sens, mais une signification. Et puisque *Othon* est en son direct, cette motocyclette reste quelque chose de plus riche qu'une signification. Ainsi l'avion dans *Nicht Versöhnt* devant l'abbaye... mais il y a mille de ces choses, quand on tourne un film en son direct. Voilà pourquoi je l'emploie.

Et puis, pour ce qui est l'unique devoir pour quelqu'un qui fait des films, c'est-à-dire de ne pas falsifier la réalité et d'ouvrir les yeux et les oreilles des gens avec ce qu'il y a, avec la réalité. Et puis enfin, pour les acteurs le son direct fait un obstacle de plus, et les bruits et le vent, et cet obstacle aide les acteurs à devenir plus concrets, plus vrais ; à sauter de nouveaux obstacles. Et puis on ne trompe pas les gens qui voient le film, parce que s'il y a quelqu'un qui parle dans le vent, dans les bruits, et qui a de la peine à parler, ça s'entend et ça se voit... Faire sentir le contraire est un mensonge.





Gianna Mingrone
Olimpia Carlisi

OTHON : ACTE III

Adriano Aprà, Leo Mingrone
Ennio Lauricella

est plus difficile pour celui qui la fait... Mais elle peut aussi être une difficulté supplémentaire pour le spectateur.

Question *Que signifie pour vous la prise de son directe ?*

Straub Mais... avoir des surprises. Avoir des surprises et découvrir une réalité. Essayer des combinaisons qui sont beaucoup plus riches que celles qu'on pourrait trouver soi-même, avec des petites intentions. Se donner la possibilité d'arriver à fabriquer un objet beaucoup plus aléatoire que celui qu'on pourrait faire sans la prise de son directe. Par exemple, parlons des films que j'ai faits, puisque nous sommes là pour ça et puisque je les connais... Dans *Nicht Versöhnt*, il y a le moment où Schrella demande à Nettlinger : « Qu'est devenu Trischler ? » Et lui ne sait pas quoi répondre, il dit : « Le vieux Trischler, Vacano lui-même l'a interrogé, mais il n'en a rien tiré, absolument rien, et pas non plus de sa femme... » Et au moment où il dit : « Il l'a interrogé ? », il se passe quelque chose hors du restaurant où nous avons tourné, on entend quelque chose, une voix, un haut-parleur sur la route, un haut-parleur ambulant qui à ce moment s'associe à la police... Cette idée, faite sans prise de son directe, inventée après, aurait été très artificielle ; ici, elle reste une chose ouverte, riche d'un certain poids, qu'elle n'aurait jamais eu autrement. Autre exemple semblable, dans *Othon* il y a le moment où Galba dit :

Si un film ne sert pas à ouvrir les yeux et les oreilles des gens, à quoi sert-il ? Mieux vaut renoncer... L'unique chose qu'on peut faire avec un film est de donner des informations et d'ouvrir les oreilles. C'est beaucoup, mais si on fait le contraire il vaut mieux changer de métier et aller à la pêche, ou apprendre la grammaire...

Question *Vous et Rivette avez pris position pour le film « historique » en son direct.*

Straub Nous sommes tombés d'accord, sans beaucoup en parler, qu'un film qu'on tourne est toujours sur le présent. C'est tout. Rivette disait que *Intolerance* est un document non pas sur Babylone, mais beaucoup plus sur l'époque où il a été tourné. Même muet... encore plus... la tentation de faire un film « historique » finit toujours en catastrophe, parce qu'un film historique n'existe pas, ne peut pas se faire : on peut faire une réflexion sur le passé...

Le cinéma, comme disait Cocteau, prend « la mort au travail », et cela signifie que le seul art qui en est capable prend le temps qui s'enfuit... Alors un film historique me paraît une illusion, et cette illusion ou cette prétention, quelqu'un qui tourne en muet peut l'avoir, mais s'il tourne avec le son direct, il a une bonne discipline.

Et puis, en jouant avec le son direct, on ne peut pas faire certains petits jeux artistiques qu'on fait quand on tourne sans le son. Et puis ça concentre sur les acteurs

et ça force les gens autour à ne pas troubler ce qui se passe devant la caméra. Et comme nos oreilles sont peu exercées, on apprend du micro, en tournant en son direct, à entendre objectivement et à forcer aussi le spectateur à entendre objectivement. Quelqu'un qui tourne en muet et puis fait un doublage et prend des bruits après, court toujours le risque de faire un film historique ou un film psychologique ou rien... Bon, on peut aussi faire des films de ce genre avec le son direct, mais c'est beaucoup plus difficile... Les Américains ont toujours tourné en prenant le son en direct, comme s'ils avaient l'intention de garder tout le son.

Question *Quand vous tournez vous êtes très précis. Vous savez justement quel cadrage vous voulez, où placer les acteurs, ce qu'ils doivent dire, mais vous laissez quand même une place au hasard.*

Straub Oui, tout le reste est casuel.

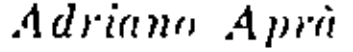
Question *Par exemple, quand un chien est entré dans le champ, vous avez arrêté la prise, mais quand il y a eu d'autres accidents, par exemple, le garçon qui crie « Piove », dans le premier plan avant le générique, vous l'avez gardé. Comment faites-vous le choix ?*

Straub Je ne sais pas. Le choix, c'est ce qu'il y a de plus long. Monter le film, ça va très vite, même à la fin quand d'une prise pour le mettre sur l'image d'une autre.

Straub Le cinéma, ça consiste à surprendre (c'est ce que les Hollandais appellent le « Bioskoop », c'est la même chose que « la mort au travail ») : quelque chose qui ne se renouvellera jamais. Donc, si vous mettez le son, même si c'est un plan de trois secondes, d'une image sur une autre, c'est faux. C'est mieux de ne pas le faire, il y en a qui le font, moi ça ne me paraîtrait pas honnête.

Question *Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'emploi de l'espace-off ?*

Straub L'espace-off ça existe. C'est encore ce qu'on découvre quand on tourne avec le son. Ceux qui tournent en muet ne peuvent pas le savoir. Et là, ils ont grand tort, parce qu'ils vont contre l'essence du cinéma. Ils ont l'impression qu'ils photographient seulement ce qu'ils ont devant la caméra, mais ce n'est pas vrai, on photographie aussi ce qu'on a derrière, et ce qu'on a autour du cadre. C'est ce qu'avait remarqué Bazin à propos du *Van Gogh* de Resnais. C'est un de ses premiers films, un court-métrage sur Van Gogh où il photographie les tableaux de Van Gogh. Bazin a remarqué que le cadre du tableau n'est pas du tout le même que le cadre de la caméra. Si vous prenez un cadre qui se confond avec celui du tableau, la réalité peinte par Van Gogh se prolonge en haut, en bas, à gauche, à droite.


Adriano Aprà OTHON : ACTE IV *Anthony Pensabene*

on coupe un photogramme au début ou à la fin de chaque plan (on est tenté de couper la moitié d'un photogramme — si c'était possible), ça va très vite. D'abord, on en coupe un mètre, deux mètres, ensuite on en arrive à couper six photogrammes, trois, un. Bon, ça, ça va très vite. Mais ce qui est très long c'est le choix. Je ne sais pas comment ça se fait. C'est très... il n'y a pas de raison, on dirait : il faut demander à Danièle, elle me voit choisir. Elle doit savoir peut-être, moi je ne sais pas.

D. Huillet Lorsqu'il y a des tentations, par exemple dans la bande sonore, ou dans l'image, un nuage qui passe, qui était un hasard, ou un chien qu'on entend, qui était un hasard : ce sur quoi il choisit toujours, c'est sur les acteurs. Même s'il faut sacrifier un hasard sublime, une lumière sublime, un son sublime. Par exemple, je ne l'ai jamais vu prendre parce qu'il y avait des cloches une prise qui était moins bonne pour les acteurs.

Straub Dans ce cas-là, au début je peux penser garder ces cloches. Je repasse la prise peut-être sept fois, ou peut-être trente fois, et chaque fois je finis par éliminer mes cloches si j'ai une autre prise où les acteurs vont plus profondément, sont plus justes. Là je sacrifie tout, même la photographie, la lumière : tout.

D. Huillet Une autre chose aussi, c'est qu'il n'a jamais accepté, même quand c'était possible, de prendre le son

Tandis que le cadre du tableau de Van Gogh la limite. Et c'est pareil pour devant-derrière ; mais si vous vous efforcez de prendre le cinéma pour ce qu'il est, c'est-à-dire quelque chose qui photographie en deux dimensions une réalité à trois dimensions, même si vous faites ça, vous ne pouvez pas empêcher qu'on sente ce qu'il y a derrière, et ce qu'il y a devant : c'est le son qui donne l'espace. Donc un type qui tourne en muet, il peut oublier qu'il prend l'espace.

Question *Dans le très long plan où Lacus et Martian marchent ensemble, quel rôle joue la caméra ?*

Straub Il faut d'abord essayer qu'elle ne soit pas un œil, la caméra, mais justement un regard. Ça c'est le travail. Il faut surtout ne pas avoir l'impression que c'est un œil qui se déplace, mais justement que c'est un regard. Et savoir la distance, morale et matérielle c'est pareil, entre ce qu'on montre et la caméra. Les Allemands disent pour cadrage « Einstellung ». « Einstellung », ça veut dire aussi disposition morale. Il est évident que lorsqu'on voit Lacus et Martian qui font leur petite promenade, c'est l'idée de complicité, tout simplement. Je crois, ce qu'il faut, c'est une idée. Une idée mais qui ne soit pas une intention symbolique, ni psychologique. Une idée morale, donc politique.

Question *Dans les films de Fritz Lang, tout champ-contrechamp donne toujours l'impression que la caméra occupe*

réellement la place du personnage situé de son côté.
Straub Fritz Lang, c'est celui qui a le sens moral le plus sûr parmi ceux qui font des films.
Question *Vous êtes donc d'accord avec ce que disait Godard: un travelling est affaire de morale.*
Straub Mais oui, puisqu'on dit « Einstellung » en Allemagne. « Einstellung » c'est ce que les Français appellent le cadrage et le plan : matériellement ça veut dire : se poser : « Ein », avec une direction. Ça veut dire poser la caméra avec une direction.

Fritz Lang, il a une morale de fer, ça se sent dans chacun de ses plans et ses cadrages, mais ça se sent aussi dans ses rapports avec les producteurs ; c'est le seul qui réussit à faire une superproduction qui ne soit pas un superproduit. *Der Tiger von Eschnapur* et *Das indische Grabmal*, ce sont les seuls films qui soient des superproductions sans être des superproduits, qui sont faits avec tout l'argent qu'il avait à sa disposition sans jeter de la poudre aux yeux. Et qui néanmoins ne sont pas faits contre l'argent ; parce que maintenant, c'est plus facile : Godard, dans son évolution, a découvert qu'il fallait faire des films contre. Mais pour un homme de la génération de Fritz Lang, ce n'était pas possible, une idée comme ça. Et quand même il a réussi à faire ces deux films-là, où vraiment il a donné aux Allemands qui avaient crevé de faim pendant x années — depuis 33, et même avant 33, jusqu'à la Wahrungs-Reform que méprisent tant les intellectuels de gauche, jusqu'au moment où les gens commencèrent de nouveau à pouvoir, savoir un peu, ce que c'était que vivre : c'est qu'on a appelé le miracle économique allemand ; pour un bon nombre de gens, c'était la première fois qu'ils revivaient enfin, qu'ils mangeaient normalement, bien entendu c'est la spéculation et tout le reste, bon. (L'arrivée de la société de consommation, ça c'est l'aspect négatif.) Mais Fritz Lang à ce moment-là fait un truc pour les gens qui est un cadeau disons en or. Sans que ce soit un veau d'or. C'est ça qui est fort. Tout autre que lui aurait fait un veau d'or. Le producteur avait bien envie de faire un veau d'or. Fritz Lang a fait un film.
Question *Quelle fonction attribuez-vous au montage ?*
Straub Mais tout le monde fait les films au montage.
Question *On gomme, bon.*
Straub Non. Pas « on gomme ». Il y a ceux qui donnent l'impression qu'ils font tout au montage, et ceux qui donnent l'impression qu'ils ne font rien au montage. Mais tout le monde fait tout au montage.
Question *On pourrait penser que vous faites tout au stade du découpage.*
Straub Mais c'est pareil. Il n'y a pas de différence.
Question *Dans vos films, le temps est transformé, compressé...*
Straub A l'intérieur de chaque plan aussi. La condensation du temps, c'est ça justement le cinéma ; c'est ce que j'essaie de filmer, ou de surprendre, c'est du pur présent condensé. Qui passe et qui ne se renouvellera jamais, et qui est là, que le spectateur sent comme une condensation. C'est-à-dire, qu'il sent. Disons que le fait de montrer la mort au travail ça doit donner aux gens le goût de vivre, parce qu'ils doivent se rendre compte que chaque moment qui passe, c'est fini, ils ne le récupèrent plus. Il doit y avoir une menace là-dedans. Parce que s'ils ne réalisent pas ça, ils ne vivent pas. Quand ils voient un film ils sont obligés de sentir que ce qui se passe là, ça ne se renouvelle pas. Ça aussi c'est une des vertus de la prise directe. Parce que le son doublé ça peut se reproduire, c'est comme l'imprimerie. C'est ce que Renoir appelle du *blueprint*.
Question *Vous aviez parlé de menace : les champs vides au début ou à la fin de certains plans ?*
Straub Justement ça c'est encore un des aspects du son direct. C'est que les personnages, quand vous tournez en direct, sont présents avant d'être dans le champ. S'ils viennent, on les entend venir. On ne peut pas monter un film tourné en son direct de la même façon qu'un film tourné en muet parce que si un personnage arrive, en son muet, vous pouvez le faire venir d'un kilomètre, et prendre le plan juste au moment où il arrive dans le champ. C'est très artificiel, ça. Tandis que si vous le sentez venir, vous ne pouvez pas couper n'importe où dans ses pas, vous ne pouvez pas les foutre comme ça dans la corbeille. Les champs qui se vident, je ne sais pas ce que c'est. C'est à vous de le savoir. Moi je peux vous dire que c'est un élément de rythme. Tout ce que je fais c'est des éléments de rythme. C'est tout. Maintenant est-ce que ces rythmes-là, ils prennent, non pas une « signification », mais un « sens », ça c'est clair. Il y a un vide dans *Nicht Versöhnt* au moment où la vieille embrasse son fils et lui dit : « Pardonne-moi, je n'ai pas pu sauver l'agneau », « Ich konnte das Lamm nicht retten », là on a coupé sur la porte blanche, et on ne voit rien, on l'entend qui s'ouvre. Et ça je comptais le couper au montage, et je n'ai pas pu le couper parce que ça prenait un sens. Après qu'elle dit : « Ich konnte das Lamm nicht retten », on entend le bruit de la clenche, on voit cette surface blanche, et on voit seulement Robert, c'est-à-dire son fils qui arrive dans le champ deux mètres plus loin dans le couloir, ayant passé cette porte. Là ça prend un sens. Une surface blanche, un bruit d'arme après la phrase, bon. Si vous voyez ces personnages qui sortent du champ, vivants, et que vous les faites sortir vivants, et que vous voyez des ruines quand ils sont sortis, il est évident que ça prend un sens. Là je n'y peux rien, moi.
Question *J'ai eu l'impression que la première partie de* Les Yeux..., *c'est-à-dire jusqu'à la rencontre de Camille avec Galba, puis de Camille avec Othon, est presque un jeu, et qu'à partir de ce moment-là, le film devient dur, sérieux, tragique...*
Straub Après que Galba est parti ? Oui, vous avez senti exactement le film.

Cela me fait d'autant plus plaisir que je prétends qu'après que Galba est parti, exactement là on quitte le terrain dramatique pour en arriver à l'épique. Politiquement aussi c'est le moment le plus important, c'est le seul moment où une possibilité est offerte, et demeure ouverte.

C'est bien que vous ayez senti cela, surtout si vous dites que vous n'avez pas du tout compris le texte. Car cela veut dire que c'est bien dedans, et j'étais très triste car j'ai remarqué que beaucoup de gens s'ennuient à ce moment-là — enfin, pas beaucoup de gens, car beaucoup n'ont pas encore vu le film —, mais la plupart de ceux qui ont vu le film jusqu'ici. Et c'est justement le moment où le film devient épique, et où Camille, qui représente en quelque sorte le pays, s'offre à Othon, parce qu'elle — comment pourrait-on dire — parce qu'elle le surestime. Et Othon ne saisit pas cette chance : d'abord parce qu'il n'est pas à la hauteur de cette chance, ensuite parce qu'il est opportuniste. Si vous pouvez lire un jour le texte en allemand ou en italien vous verrez que c'est le plus beau texte de toute la pièce. Et j'ai essayé de le faire ainsi : ce que vous dites signifie que j'ai réussi, et cela me fait très plaisir, que l'on sente cela justement.

Jusque-là ils jouent. Ils font du théâtre à partir de quelque chose de donné, avec quoi ils combinent ou cherchent à faire des combinaisons. Lorsque Galba apparaît, c'est alors la violence, pas seulement la violence au sens courant, mais aussi la violence, comme on dit le pouvoir, la puissance. Ensuite il s'en va, et laisse Othon et Camille confrontés l'un à l'autre. Et à cet instant le théâtre change. Jusque-là ils ont joué, comme on joue au théâtre. Ce sont des gens d'aujourd'hui qui jouent une pièce de Corneille sur des ruines romaines, bien sûr en costumes, mais des jeunes gens d'aujourd'hui — et à cet instant on s'aperçoit que Camille est autre chose. On a déjà l'intuition de ça un peu avant, quand Galba est encore là. Et quand Galba est parti, alors elle laisse tomber le masque. Et tout ce qui jusque-là était du théâtre, jeu et joué, où chaque individu était dans une impasse — à cet instant devient un présent ouvert, un présent qui serait ouvert pour un futur, le seul justement. Le seul moment où quelque chose serait possible. Et pourtant ne l'est pas, parce qu'Othon ne saisit pas la chance et parce qu'il est un pauvre opportuniste. Et même s'il osait... De toute façon, Camille se trompe. Mais parce qu'elle

se trompe et laisse tomber le masque et dit : « Vous pouvez voir par là mon âme tout entière » — là tout commence. Elle laisse tomber son masque et est ce qu'était la vieille dame de *Nicht Versöhnt* ou la fille du *Fiancé*. Tout à coup elle est là, et elle est une possibilité, ou elle offre une possibilité, qui ne sera pas saisie, pas reconnue, ou qui ne peut pas être reconnue ni saisie... Enfin, un futur serait possible, et tout le reste retombe dans le pauvre jeu des intrigues bourgeoises. Mais à cet instant-là toutes les intrigues étaient balayées.

Question *Vous auriez pu être professeur de grammaire, musicien, et puis vous avez compris que c'était le cinéma qui vous intéressait le plus. Comment êtes-vous arrivé à cette décision ?*

Straub Ce n'est pas une certitude ou une décision, je ne sais pas : je me mettrai peut-être un jour à enseigner la grammaire aux enfants si je préfère ne pas continuer à faire des films.

D. Huillet Et puis ce n'était pas l'idée de faire du cinéma, mais c'était l'idée de faire un film précis.

Straub J'avais une obsession et j'ai dû me libérer de cela : c'était de tourner ce film qui s'appelle *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Je n'ai jamais pensé à faire du cinéma, j'ai voulu écrire sur le cinéma, au début, un peu, comme ça, et je l'ai fait aussi, très peu ; et puis un jour ce projet de *Bach* m'est tombé sur la tête... Je suis tombé dedans... Comme je n'ai pas pu le faire tout de suite, deux autres projets sont arrivés. Le second était *Nicht Versöhnt*, et je n'ai pas pu le tourner non plus... et puis le troisième était celui que j'ai pu finalement tourner le premier parce que c'était celui qui coûtait le moins. Ça n'a jamais été une « décision ».

Je ne crois pas au cinéma. Le cinéma ne m'intéresse pas... Si, il m'intéresse beaucoup, mais il y a deux catégories de gens : il y a ceux qui ont toujours voulu faire du cinéma, je n'ai jamais voulu faire du cinéma et j'essaie de ne jamais faire *du* cinéma, et il y a d'ailleurs, parmi ces gens, certains qui font des choses très belles et intéressantes, et puis il y en a d'autres qui veulent seulement tourner ce film en particulier, un autre, et puis un autre, particulier... Quand je me sens un peu tenté de dire : maintenant, qu'est-ce que je vais faire ? je préfère me dire : s'il n'y a pas de sujet qui m'intéresse, je préfère abandonner et aller enseigner la grammaire aux enfants. Le cinéma n'est pas un but en soi.

Question *Vous avez enseigné la grammaire ?*

Straub Non. Non, j'ai fait tout ce qu'on exige à l'université française pour en avoir le « droit », pour être prêt à le faire ; j'ai un diplôme d'enseignant, disons.

Question *Avoir étudié la grammaire, cela intervient de quelle façon dans votre travail sur le langage ?*

Straub En m'aidant à éliminer les clichés, pour recommencer au niveau de la grammaire et pour ne pas reprendre une rhétorique usée.

Question *C'est-à-dire pour arriver au mot comme signifiant abolissant les clichés...*

Straub C'est cela le problème, c'est un paradoxe normal. Il nous arrive à tous de parvenir avec difficulté aux choses les plus simples, parce que nous vivons avec les clichés. Si on fait voir un objet où les clichés et les habitudes sont abandonnés ou écartés, il est clair que les gens à qui cet objet est montré sont là et se disent qu'ils ne peuvent pas être tellement complices.

C'est clair, je fais le premier travail sur moi-même et ce sont mes clichés que j'essaie d'écarter avant tout.

Question *Tous vos films ont eu un public limité ; pour un des prochains films, pensez-vous tirer parti de votre expérience passée pour transformer sa structuration même ?*

Straub Si je le fais, je sais bien que je ferai des choses que les autres font mieux que moi, alors pourquoi le faire ?

Question *Mais cette recherche d'un objet en dehors des clichés...*

Straub Je dois vous interrompre, sinon nous faisons fausse route. Cette « recherche » n'est pas un but en soi, mais un moyen pour faire parler le sujet du film. Un sujet qui est quelque chose de concret dont j'essaie d'éliminer les thèmes. L'homme et le pouvoir, par exemple, c'est un thème, thème sur lequel on peut discuter, mais pour moi j'essaie de l'éliminer, parce que c'est déjà trop général, un cliché. Quel est le thème de *Bach ?* Il n'y en a pas, il y a un sujet où tous les thèmes ont été éliminés ; c'est cela qui en fait un film marxiste. Un film avec des thèmes ne peut pas être un film marxiste, parce qu'il est anti-dialectique.

Question *La dialectique peut toujours être proposée entre une certaine signification du thème et un point de vue sur le thème même.*

Straub Non. Non, un thème est une chose conceptuelle, mais un sujet est un bloc de réalités. Les films les plus marxistes qui existent sont pour moi les films de Mizoguchi, et dans ces films il n'y a pas de thèmes.

Question *Qu'est-ce pour vous que faire un film d'un « sujet » ?*

Straub *Découvrir* pour moi une réalité et la communiquer aux gens après, communiquer ce que j'ai découvert.

Question *En excluant les thèmes, on risque d'accepter tout ce qu'il y a dans un sujet...*

Straub Mais un sujet n'existe pas dans l'air, un sujet est une chose qui a des racines sociales, historiques, tout cela, que j'essaie de mettre à nu, d'identifier comme racines sociales, psychologiques, historiques. Parce qu'une racine est une racine, elle n'a pas d'étiquette.

D. Huillet Ce que je ne comprends pas, c'est comment on peut parler différemment selon les gens à qui l'on parle ; si on fait cela, à la fin, quand on parle avec un homme à peau noire...

Straub ... on le fait avec des infinitifs...

D. Huillet Et puis à la fin, ceux à qui on parle ne comprennent pas, et celui même qui parle ne comprend plus.

Question *Quand un homme parle, il ne le fait pas pour lui-même : du moment qu'il veut exprimer quelque chose, il veut le faire pour quelqu'un, avec quelqu'un, dans la forme la plus accessible.*

Straub Mais pas pour nous exprimer. Je dois déjà vous interrompre, parce que je n'ai rien à dire personnellement. J'essaie d'exprimer, de communiquer certaines réactions ou certains faits, ou une rage ou une tristesse, c'est tout, mais je n'ai aucune idée à exprimer. Pasolini a des idées à exprimer parce que c'est un cinéaste de sujets.

Question *Vous proposez déjà votre langage, même si vous communiquez quelque chose qui ne vous est pas personnel.*

Straub Oui... Non, j'essaie de proposer ces sujets aux gens, c'est-à-dire de ne pas mettre au commencement mes sentiments ou ma rage ou ma tristesse, mais en les éliminant, afin que, en proposant aux gens la chose d'une manière nue, les gens aient, ressentent la même rage que moi, avant, quand j'ai découvert la chose. Tout cela donc sans communiquer d'*abord* mes sentiments ou ma rage ou ma tristesse. La chose qui me met en colère dans les films de Kluge — même si son premier film m'a touché — et aussi ce que je refuse dans certains films de Godard, c'est l'intervention, ce brechtisme de patronage que l'on fait aujourd'hui. Cela consiste justement à communiquer ses propres réactions en même temps que la chose que l'on met devant les gens.

Question *Dans la réalité comme réserve infinie de sujets, selon quels critères choisissez-vous vos sujets ?*

Straub Nous ne sommes pas des prophètes, les sujets sont choisis au hasard.

Je choisis mes sujets par intuition, je les travaille rationnellement. Un sujet, c'est la même chose qu'une personne. La rencontre peut être violente ou non, elle reste la rencontre avec une personne, est-ce rationnel ou n'est-ce pas rationnel ?

Question Bach *est marxiste... Vous considérez-vous comme marxiste ?*

Straub Je sais bien que j'ai fait un film marxiste, je ne sais pas si je suis marxiste. Je ne le sais pas, parce qu'il

y a tellement de manières d'être marxiste. Je n'ai pas lu tout Marx. Le marxisme est une méthode, ce n'est pas une idéologie... il est évident que le marxisme est *aussi* une idéologie...

D. Huillet Disons que l'antimarxisme est une idéologie.

Question *Vous semblez vouloir exercer une action de type exclusivement destructrice...*

Straub Je ne me sens pas assez destructeur.

D. Huillet Eliminer les clichés n'est pas détruire, ce sont les clichés qui détruisent.

Straub Si on veut détruire une société capitaliste qui détruit tout, est-on un destructeur ? J'ai l'impression d'être aussi quelqu'un qui croit qu'il y a quelque chose à sauver.

D. Huillet Ce ne sont pas les thèmes qui sont à sauver, ce sont les hommes qui sont à sauver.

Question *Nous revenons ainsi à une espèce d'humanisme...*

Straub L'humanisme a été à l'origine du colonialisme, le colonialisme à l'origine des exécutions publiques de masse ; pour ne pas aller trop loin, à Madagascar on a tué 200 000 personnes... Le mieux est de ne pas se promener avec des étiquettes, « je suis humaniste », « je suis marxiste »...

Question *Feriez-vous un film sur commande, si on vous offrait cent millions comme salaire ?*

Straub Je ne sais pas... Je préfère dire que je renonce à vos cent millions et que je deviens coproducteur, si j'ai envie de faire un film, ou bien je fais comme Godard (mais je ne le fais pas, parce que je ne suis pas Godard, et aussi parce qu'il n'y aura jamais quelqu'un pour m'offrir cent millions), j'accepte tout ce qui arrive et puis je fais des cadeaux aux jeunes qui ont un film à faire, aux marxistes-léninistes. Pour moi, dix millions sont déjà trop.

Question *Combien de temps vous faut-il pour faire un film ?*

Straub Pour faire un film, tout compris, je mets au moins un an. Rien que pour trouver une gare, nous cherchons longuement (celle de Cologne dans *Non réconciliés* vient après une longue recherche et a été choisie parmi quarante). On peut faire au maximum deux films en un an. On pourrait arriver à trois avec un court métrage. Je veux vivre, ça ne m'intéresse pas de faire du cinéma pour faire du cinéma, je ne voudrais pas faire deux films par an.

Question *Ferez-vous jamais un film comique ?*

Straub *Othon* est un film comique. *Machorka-Muff* est un film très comique. En un certain sens, *Non réconciliés* est une espèce de comédie à la *Tartuffe*, si on est très fort, on peut rire tout le temps.

Question *Pour vous, faire un film, est-ce travailler à une chose qui vous intéresse et en même temps s'adresser à un groupe de personnes à informer, ou est-ce travailler surtout pour donner des armes à ces personnes ?*

Straub Mais tous les deux. « Wissen ist Macht ».

Question *Comment traduiriez-vous ça en français ?*

Straub Je ne sais pas. Je le sais en allemand.

Question *« Savoir c'est pouvoir agir » ?*

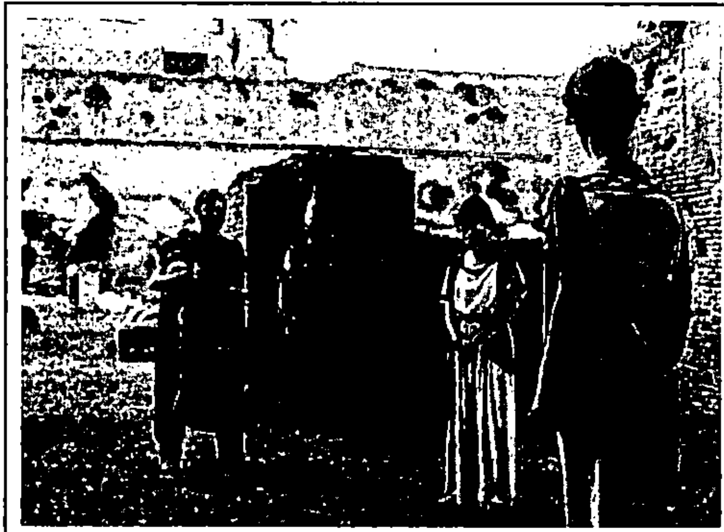
Straub Non, c'est beaucoup plus fort que ça. C'est la possibilité de prendre le pouvoir, c'est *savoir la possibilité de prendre le pouvoir.*

Question *De quoi s'agit-il dans* Moïse et Aaron ?

Straub On ne devrait pas parler de films qui n'existent pas encore. J'essaie de ne pas avoir d'intention quand je tourne un film. Dès que je remarque qu'une intention apparaît derrière quelque arbre que ce soit, alors je la détruis.

Enfin, disons, par amitié, que ce sera un film non pas seulement sur le rapport de la dialectique au peuple, que ce sera un film sur le peuple. Le contraire d'*Othon*, qui était un film sur l'absence du peuple. Ici ce sera un film sur le peuple et sur sa présence. Je ne peux rien dire de plus. Ce qui m'intéresse ici, c'est que Schœnberg, comme je l'ai déjà dit, a créé une œuvre qu'il a pensée tout à fait antimarxiste, je crois, mais qui, parce que Schœnberg était absolument honnête, n'est pas du tout a-marxiste. Et ce qui m'intéresse, c'est de faire mon film de la même façon et de voir ce qu'il en sortira. Peut-être qu'il en sortira un film qui justement... Vous le verrez, ce que ce sera. Moi, cela m'attire justement de faire un film à partir d'une œuvre ouvertement antimarxiste.

Propos recueillis au magnétophone à Rome le 12 *février* 1970, *en français, italien et allemand, par Sebastian Schadhauser, Elias Chaluja, Gianna Mingrone et Jacques Fillion : relus et corrigés par J.-M. Straub et D. Huillet.*





Eduardo De Gregorio, Jacques Fillion *Anne Brumagne, Olimpia Carlisi* OTHON : ACTE V *Marilù Parolini* *Adriano Aprà*

LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER ou PEUT-ETRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR A SON TOUR. Film italien de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. **Scénario** : Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, d'après « Othon », tragédie de Pierre Corneille. **Images** : Ugo Piccone (16 mm couleur). **Caméraman** : Renato Berta. **Son** : Louis Hochet, Lucien Moreau. **Montage** : Jean-Marie Straub, Danièle Huillet **Décorateur** : Italo Pastorino. **Assistant réalisateur** : Sebastian Schadhauser. **Coiffeur** : Todero Rino. **Costumes** : Cantini, Florence. **Directeur de production** : Leo Mingrone **Interprètes** : Olimpia Carlisi (Camille), Adriano Aprà (Othon), Anne Brumagne (Plautine), Ennio Lauricella (Galba), Anthony Pensabene (Vinius), Marilù Parolini (Flavie), Gianna Mingrone (Albiane), Leo Mingrone (Albin), Jean-Claude Biette (Martian), Jubarite Semaran (Lacus), Eduardo De Gregorio (Atticus), Sergio Rossi (Rutile), Sebastian Schadhauser (premier soldat), Jacques Fillion (deuxième soldat). **Production** : Jean-Marie Straub-Danièle Huillet ; Klaus Hellwig, Janus Film (Francfort/Main), 1969. **Durée** : 90 mn.

ECRITS D'EISENSTEIN (13)

Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (2)

Cours de deuxième année

Semestre III (1)

La manifestation expressive

Première partie
La pratique de la manifestation expressive

Mise en scène raisonnée (2)

Au cours d'un exercice pratique, transposer une ligne de scénario exposant un élémentaire problème expressif ou une situation en une chaîne d'événements et d'actions dramatiques. Méthodes de sélection et d'invention par la voie de discussions collectives.

1. Analyse de la situation : caractéristique sociale des personnages et climat émotionnel du sujet. Définition des nœuds expressifs essentiels.
2. Organisation des événements dans l'espace :
   a) familiarisation avec la technique de la notation graphique tridimensionnelle ;
   b) planification de l'entourage statique et de l'éclairage ;
   c) le mouvement expressif d'un personnage à l'intérieur du cadre statique.
3. Organisation de l'événement dans l'espace et le temps :
   a) familiarisation avec la technique du graphique quadridimensionnel ;
   b) planification de l'entourage dynamique, source dynamique de l'éclairage ;
   Coordination de l'activité expressive et des évolutions combinées d'une série de personnages ;
   d) planification d'une scène de masse.
4. Organisation spéciale de l'événement dans l'espace :
   a) planification en rond (type cirque) ;
   b) en cercle (entourant le spectateur) ;
   c) entre les portants ;
   d) sur un seul point (transition vers la conception du cadrage).
5. Organisation spéciale de l'événement dans le temps: aperçus sur la manière de passer de la mise en scène à la plus simple feuille de montage.
6. Organisation spéciale de l'événement dans le son. Spécificité de la pièce radiophonique et de la mise en scène à la radio.
7. Réalisation, dans la pratique, de compositions similaires de mise en scène, travail exécuté à la maison par des groupes d'élèves.

Le groupe (pas une brigade) de discussions collectives sert de transition entre le travail accompli par la classe entière et la résolution individuelle des problèmes.

8. Compositions individuelles.

Les données d'ordre général révélées au cours des travaux pratiques.

A. Sur le plan de la création.

1. Le phénomène de la création dans sa durée réelle. Sa vision globale, identique pour tous les domaines de la création. Participation active à ce phénomène (collectivement et individuellement).
2. Incursion théorique dans le domaine des doctrines et systèmes existants :
   a) leur aspect unilatéral, considéré comme l'hypertrophie de certaines phases de l'évolution normale d'un processus de création ;
   b) explication historico-sociale de cet état de choses ;
   c) la conception erronée d'une division mécaniste en technique « intérieure » et « extérieure ». La conception erronée d'une « synthèse » mécaniste. L'authentique unité dans le processus de création intégral. Sa méthodologie ;
   d) utilisation rationnelle des systèmes existants et leur application à certaines phases déterminées du processus de création et à la formation de ce processus.

B. Sur le plan de la composition.

5. Travaux pratiques et exercices pratiques des élèves de la faculté de réalisation avec les acteurs du cours de troisième année de la faculté d'art dramatique. Mise en scène des « études », réalisées conjointement par les forces réunies des étudiants des deux facultés.

Seconde partie : De l'image de l'œuvre

1. L'incarnation artistique, considérée comme une fixation dans la forme du contenu et de la manière de penser :

a) le conditionnement social ;

b) le produit de la création, en tant que concrétisation de la manière de penser à propos d'une manière déterminée ;

c) le processus de création, en tant que pratique de sa réalisation.

2. L'image-incarnation de l'œuvre, considérée comme l'unité de la forme et du contenu :

a) la forme, considérée comme la logique du contenu développée en réflexion sensorielle. L'unité, par l'interpénétration mutuelle des deux modes de penser, réalisée dans une œuvre accomplie ;

b) l'erreur des formalistes et la théorie de la distanciation ;

c) l'acte créateur dans la perception.

3. L'imagé et le figuratif :

a) leurs liens à chaque stade, leur interaction et leur coprésence organique dans une composition parfaite ;

b) l'hypertrophie de l'élément figuratif : l'école cinématographique dite « de Léningrad » (18) et ainsi de suite ;

c) l'hypertrophie de l'élément imagé : le théâtre de Meï Lang-fan (19) et ainsi de suite ;

d) les liens de l'image plastique avec le « discours linéaire » (expression de l'académicien Marr) (20) ;

e) la représentation-l'image-le cryptogramme-le symbole ;

f) l'étude de ce problème dans les divers domaines.

4. De l'idée d'une œuvre à sa forme extérieure. Le processus effectif de l'édification d'une œuvre.

5. La loi générale de la manifestation expressive appliquée à la création de l'image. Les liens, à chaque stade, avec les principes du mouvement expressif. La nouvelle qualité.

6. La création de l'image, son sens social et psychologique. Son application sociale.

L'étudiant qui a terminé le cours de la deuxième année et qui a satisfait aux épreuves des travaux pratiques d'été, a droit au titre d'*assistant-réalisateur artistique qualifié*. — S.M. EISENSTEIN.

(suite et fin du Programme au prochain numéro.)

Notes : (Œuvres Choisies, t. II, p. 140-147).

1) Voir le numéro précédent. Cette partie du programme de l'enseignement « de la mise en scènes et de la mise en scène » (en français dans le texte), a servi de base au cours détaillé, fait à V.G.I.K. en 1933-1934 et dont le texte intégral a été publié dans le tome IV des « Œuvres Choisies » de S.M.E.

2) En français dans le texte. Cette expression de S.M.E. souligne qu'il faut « raisonner » le moindre pas sur le chemin qui mène ... de *la formulation* d'une ligne de scénario à sa pleine incarnation dans *la forme vivante* de l'événement scénique ou écranisé... » (« A priori », avant-propos de « L'art de la mise en scène »).

3) « Si respectable que soit ce compagnon tant qu'il reste cantonné dans le domaine prosaïque de ses quatre murs, le bon sens connait des aventures tout à fait étonnantes dès qu'il se risque dans le vaste monde de la recherche... » (F. Engels, « Socialisme utopique et socialisme scientifique ». Ed. Sociales, p. 80).

4) Johann Jacob Engel (1741-1802) : philosophe, auteur dramatique et romancier allemand, auteur du livre « Ideen zu einer Mimik » (1785).

5) Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), médecin français, fondateur de l'électrothérapie.

6) Louis-Pierre Gratiolet (1815-1865), physiologiste français, auteur du livre « De la physionomie de l'homme et du mouvement expressif » (1865).

7) Il s'agit de l'ouvrage de Darwin « L'expression des émotions chez l'homme et les animaux » (1874).

8) Vladimir Bekhtérev (1857-1927), psychiatre et neurologue, fondateur en Russie de la psychologie expérimentale.

9) Auteur du livre « L'art et le geste » (1910).

10) Il s'agit de l'ouvrage « The Dance of Life » (1923), où un chapitre est consacré au mouvement expressif.

11) Ludwig Klages (1872-1956), philosophe et sociologue allemand. Etudiait les problèmes de l'expressivité de l'homme ; fondateur d'une métaphysique biocentrique.

12) Theodor Pideritt, médecin et psychologue allemand, auteur du livre « La mimique et la physiognomonie » (1886). Karl Karus (1789-1869), médecin et naturaliste allemand, faisait des recherches sur l'expressivité.

13) Walter Bradford Cannon (1871-1945), physiologiste américain, expérimentait la physiologie des émotions.

14) Karl Lashley (1890-1958), psychologue américain, un des pionniers de la théorie du « behaviourisme » — psychologie du comportement.

15) François Delsarte (1811-1871), acteur et théoricien du théâtre français. Son système de l'éducation de l'acteur qui faisait de chaque geste un hiéroglyphe-symbole était vivement combattu par S.M.E. qui lui opposait sa propre conception du mouvement expressif : « la création dans les contradictions ».

16) Sergueï Volkonsky (1860-1937), auteur du livre « L'homme expressif », propagandiste en Russie, dans les années dix, de l'enseignement de Delsarte sur la plastique gestuelle et de l'école de danse rythmique de Jacques Dalcroze.

17) En 1928, S.M.E. notait à ce propos : « En opposition à la formule : l'expression est un « signe » (Klages) de l'action (intention), ou bien son « équivalent » (Bekhtérev), j'affirme, quant à moi, que l'expression n'est ni un signe statique ni une figuration, mais bien le processus même de cette action... ».

18) Allusion aux films du groupe des FEKS.

19) Meï Lang-fan (1884-1961) : grand acteur du théâtre chinois classique, interprète, selon la tradition, des rôles féminins. S.M.E., qui s'était lié d'amitié avec lui pendant la tournée du théâtre chinois en U.R.S.S. (en 1935), a consacré deux importants articles à son art.

20) Nicolaï Marr (1864-1934), linguiste, spécialiste des anciennes langues du Caucase, auteur de la théorie « japhétique » (de Japhet, fils de Noé) affirmant la parenté actuelle de tous les langages du groupe indo-germanique, issus d'une même source.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 10 juin au 28 juillet 1970

11 films français

L'Amour Film de Richard Balducci, avec José-Maria Flotats, Martine Brochard, Dominique Delpierre.

Le Bal du comte d'Orgel Film de Marc Allégret, avec Jean-Claude Brialy, Sylvie Fennec, Bruno Garcin, Gérard Lartigau, Micheline Presle, Ginette Leclerc, Sacha Pitoëff, Marpessa Dawn.

5 + 1 Film de Guy Job et Michel Taittinger, avec Johnny Hallyday, les Rolling Stones.

Désirella Film de Jean-Claude Dague, avec Jean-Claude Bouillon, Sabine Sun, Philippe Nicaud, Dominique Delpierre, Catherine Wagener, Roger Lumont, René Chapotot.

Des vacances en or Film de Francis Rigaud, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, André Pousse, Maria José Alfonso, Nathalie Courval, La Polaca.

12 + 1 Film de Nicolas Gessner, avec Sharon Tate, Orson Welles, Vittorio Gassman, Terry-Thomas, Vittorio De Sica, Ottavia Piccolo, Mylène Demongeot, Grégoire Aslan, Catana Cayetano, Lionel Jeffries

Heureux qui comme Ulysse Film de Henri Colpi, avec Fernandel, Rellys, Henri Tisot, Mireille Audibert, Jean Sagols, Evelyne Selena, Ardisson, Gilberte Revel.

Midi Minuit Film de Pierre Philippe, avec Sylvie Fennec, Béatrice Arnac, Daniel Emilfork, Jacques Portet, Patrick Jouané, Laurent Vergez, Antoinette Moya, Gérard Zimmermann.

Sex Power Film de Henry Chapier, avec Alain Noury, Juliette Villard, Elga Andersen, Bernadette Lafont, Jane Birkin. Voir J.N. à propos de « La Mort trouble » (notion de « godemiché dominant »), nº 220-221, et texte de Jean Narboni et Jean-Pierre Oudart dans notre prochain numéro.

Le Temps de mourir Film d'André Farwagi, avec Bruno Cremer, Anna Karina, Jean Rochefort, Billy Kearns, Catherine Rich.

Un été sauvage Film de Marcel Camus, avec Nino Ferrer, Katina Paxinou, Marilù Tolo, Daniel Beretta, Antonio Passalia

13 films américains

The Ballad of Cable Hogue (Un nommé Cable Hogue) Film de Sam Peckinpah, avec Jason Robards, Stella Stevens, David Warner, Strother Martin, Slim Pickens, L.Q. Jones, Peter Whitney, Gene Evans, Kathleen Freeman.

Cable Hogue n'apportant aucun élément nouveau pour évaluer la situation de Peckinpah, on se reportera à la description de *The Wild Bunch* par S. Daney (Cahiers 218). On peut seulement noter que Peckinpah fait cette fois un film intimiste, peu violent, feignant la simplicité du classicisme américain. En fait, les morceaux de bravoure ont été déplacés de « climaxes » violents sur des intermèdes comiques, mais le propos reste le même : une exaltation de l'individu américain, manié par et maniant les forces qui l'entourent (finance, commerce), restant, grâce à son rude bon sens, plus fort que les banques, les diligences, les bourgeois, — mais en définitive vaincu par le progrès, en l'occurrence par l'arrivée de l'automobile dans l'Ouest. La banalité de ce point de vue critique-nostalgique n'appelle pas de remarques particulières sinon comme confirmation du caractère radoteur des films de Peckinpah, et pour mentionner l'excellence de Stella Stevens et la médiocrité du jeune premier d'importation. — B. E.

The Gypsy Moths (Les Parachutistes attaquent) Film de John Frankenheimer, avec Burt Lancaster, Deborah Kerr, Gene Hackman, Scott Wilson.

The Liberation of L.B. Jones (On n'achète pas le silence) Film de William Wyler, avec Lee J. Cobb, Anthony Zerbe, Roscoe Lee Browne, Lola Falana, Lee Majors, Barbara Hershey, Yaphet Kotto, Arch Johnson, Chill Wills, Zara Cully, Ray Teal.

Première caractéristique du film, *sa circularité* (clôture renforcée par la pseudo-fin « ouverte ») : en bon scénario hollywoodien, tout se boucle, les pistes lancées viennent à terme et se rejoignent, chaque intrigue peut en fin être donnée comme achevée. Suivant un procédé rhétorique antique auquel la télévision (d'où est venu le scénariste Stirling Silliphant) a redonné un peu d'actualité (à travers la formule cyclique des séries, qu'il importait d'identifier ainsi, par-delà les interruptions intérieures — publicité — et extérieures — intervalles entre la diffusion des épisodes), le film se termine par la scène qui l'avait ouvert. Que cette circularité appartienne à tout le cinéma américain — y compris le plus grand — indique bien qu'il n'y a pas péché originel qu'on puisse penser reprocher au film. Il suffit de le situer dans ce rapport conventionnel au spectateur : le lieu du film et de la fiction est un enclos, un hors-texte, un sans-prolongement (ou à prolongement postiche). Ce n'est que l'insistance de la critique française à considérer *The Liberation of L.B. Jones* comme en prise directe sur une réalité de crise, *malgré* sa façon traditionnelle et même banale reconnue, qui appelle ces remarques : comme si on croyait encore à une scission entre cette complexion et le « message » qu'elle porte. Comme cet argument est un peu vieux pour être présenté brut, le « problème » (?) a été dévié sur l'efficacité du film : « *Les personnes directement concernées, les Noirs, ont salué la sortie du film comme un événement* ». Wyler a fourni naïvement une preuve de la vacuité de cette défense en mentionnant que le film est sorti dans toutes les grandes villes du Sud. Dans un cas comme dans l'autre, simple indication du rapport d'identification où le film tient le spectateur. Que celui-ci, au lieu d'être appelé (solution type années trente) à adhérer à une prise de conscience « courageuse » ou « progressiste » (les guillemets ne sont pas forcément ironiques), le soit au contraire ici à juger omniscient (tous les éléments lui sont fournis), de l'extérieur (ça *ne* pourrait *pas* « arriver ici », on y reviendra), d'un aveuglement auquel il sait (et se félicite de savoir) ne pas participer, ne concerne en rien son statut, inchangé, mais tout au plus quelques détails du scénario : le héros manque, de même que dans tant de — mauvais — films américains ont, successivement ou à la fois, été éliminés par un tour de passe-passe sans conséquence : le happy-end, les femmes,

5. Travaux pratiques et exercices pratiques des élèves de la faculté de réalisation avec les acteurs du cours de troisième année de la faculté d'art dramatique. Mise en scène des « études », réalisées conjointement par les forces réunies des étudiants des deux facultés.

Seconde partie : De l'image de l'œuvre

1. L'incarnation artistique, considérée comme une fixation dans la forme du contenu et de la manière de penser :
 a) le conditionnement social ;
 b) le produit de la création, en tant que concrétisation de la manière de penser à propos d'une manière déterminée ;
 c) le processus de création, en tant que pratique de sa réalisation.
2. L'image-incarnation de l'œuvre, considérée comme l'unité de la forme et du contenu :
 a) la forme, considérée comme la logique du contenu développée en réflexion sensorielle. L'unité, par l'interpénétration mutuelle des deux modes de penser, réalisée dans une œuvre accomplie ;
 b) l'erreur des formalistes et la théorie de la distanciation ;
 c) l'acte créateur dans la perception.
3. L'imagé et le figuratif :
 a) leurs liens à chaque stade, leur interaction et leur coprésence organique dans une composition parfaite ;
 b) l'hypertrophie de l'élément figuratif : l'école cinématographique dite « de Léningrad » (18) et ainsi de suite ;
 c) l'hypertrophie de l'élément imagé : le théâtre de Meï Lang-fan (19) et ainsi de suite ;
 d) les liens de l'image plastique avec le « discours linéaire » (expression de l'académicien Marr) (20) ;
 e) la représentation-l'image-le cryptogramme-le symbole ;
 f) l'étude de ce problème dans les divers domaines.
4. De l'idée d'une œuvre à sa forme extérieure. Le processus effectif de l'édification d'une œuvre.
5. La loi générale de la manifestation expressive appliquée à la création de l'image. Les liens, à chaque stade, avec les principes du mouvement expressif. La nouvelle qualité.
6. La création de l'image, son sens social et psychologique. Son application sociale.

L'étudiant qui a terminé le cours de la deuxième année et qui a satisfait aux épreuves des travaux pratiques d'été, a droit au titre d'*assistant-réalisateur artistique qualifié.* — S.M. EISENSTEIN.

(suite et fin du Programme au prochain numéro.)

Notes : (Œuvres Choisies, t. II, p. 140-147).

1) Voir le numéro précédent. Cette partie du programme de l'enseignement « de la mise en scènes et de la mise en scène » (en français dans le texte), a servi de base au cours détaillé, fait à V.G.I.K. en 1933-1934 et dont le texte intégral a été publié dans le tome IV des « Œuvres Choisies » de S.M.E.

2) En français dans le texte. Cette expression de S.M.E. souligne qu'il faut « raisonner » le moindre pas sur le chemin qui mène ... de *la formulation* d'une ligne de scénario à sa pleine incarnation dans *la forme vivante* de l'événement scénique ou écranisé... » (« A priori », avant-propos de « L'art de la mise en scène »).

3) « Si respectable que soit ce compagnon tant qu'il reste cantonné dans le domaine prosaïque de ses quatre murs, le bon sens connaît des aventures tout à fait étonnantes dès qu'il se risque dans le vaste monde de la recherche... » (F. Engels, « Socialisme utopique et socialisme scientifique ». Ed. Sociales, p. 80).

4) Johann Jacob Engel (1741-1802) : philosophe, auteur dramatique et romancier allemand, auteur du livre « Ideen zu einer Mimik » (1785).

5) Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), médecin français, fondateur de l'électrothérapie.

6) Louis-Pierre Gratiolet (1815-1865), physiologiste français, auteur du livre « De la physionomie de l'homme et du mouvement expressif » (1865).

7) Il s'agit de l'ouvrage de Darwin « L'expression des émotions chez l'homme et les animaux » (1874).

8) Vladimir Bekhtérev (1857-1927), psychiatre et neurologue, fondateur en Russie de la psychologie expérimentale.

9) Auteur du livre « L'art et le geste » (1910).

10) Il s'agit de l'ouvrage « The Dance of Life » (1923), où un chapitre est consacré au mouvement expressif.

11) Ludwig Klages (1872-1956), philosophe et sociologue allemand. Etudiait les problèmes de l'expressivité de l'homme ; fondateur d'une métaphysique biocentrique.

12) Theodor Pideritt, médecin et psychologue allemand, auteur du livre « La mimique et la physiognomonie » (1886). Karl Karus (1789-1869), médecin et naturaliste allemand, faisait des recherches sur l'expressivité.

13) Walter Bradford Cannon (1871-1945), physiologiste américain, expérimentait la physiologie des émotions.

14) Karl Lashley (1890-1958), psychologue américain, un des pionniers de la théorie du « behaviourisme » — psychologie du comportement.

15) François Delsarte (1811-1871), acteur et théoricien du théâtre français. Son système de l'éducation de l'acteur qui faisait de chaque geste un hiéroglyphe-symbole était vivement combattu par S.M.E. qui lui opposait sa propre conception du mouvement expressif : « la création dans les contradictions ».

16) Sergueï Volkonsky (1860-1937), auteur du livre « L'homme expressif », propagandiste en Russie, dans les années dix, de l'enseignement de Delsarte sur la plastique gestuelle et de l'école de danse rythmique de Jacques Dalcroze.

17) En 1928, S.M.E. notait à ce propos : « En opposition à la formule : l'expression est un « signe » (Klages) de l'action (intention), ou bien son « équivalent » (Bekhtérev), j'affirme, quant à moi, que l'expression n'est ni un signe statique ni une figuration, mais bien le processus même de cette action... ».

18) Allusion aux films du groupe des FEKS.

19) Meï Lang-fan (1884-1961) : grand acteur du théâtre chinois classique, interprète, selon la tradition, des rôles féminins. S.M.E., qui s'était lié d'amitié avec lui pendant la tournée du théâtre chinois en U.R.S.S. (en 1935), a consacré deux importants articles à son art.

20) Nicolaï Marr (1864-1934), linguiste, spécialiste des anciennes langues du Caucase, auteur de la théorie « japhétique » (de Japhet, fils de Noé) affirmant la parenté actuelle de tous les langages du groupe indo-germanique, issus d'une même source.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 10 juin au 28 juillet 1970

11 films français

L'Amour Film de Richard Balducci, avec José-Maria Flotats, Martine Brochard, Dominique Delpierre.

Le Bal du comte d'Orgel Film de Marc Allégret, avec Jean-Claude Brialy, Sylvie Fennec, Bruno Garcin, Gérard Lartigau, Micheline Presle, Ginette Leclerc, Sacha Pitoeff, Marpessa Dawn.

5 + 1 Film de Guy Job et Michel Taittinger, avec Johnny Hallyday, les Rolling Stones.

Désirella Film de Jean-Claude Dague, avec Jean-Claude Bouillon, Sabine Sun, Philippe Nicaud, Dominique Delpierre, Catherine Wagener, Roger Lumont, René Chapotot.

Des vacances en or Film de Francis Rigaud, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, André Pousse, Maria José Alfonso, Nathalie Courval, La Polaca.

12 + 1 Film de Nicolas Gessner, avec Sharon Tate, Orson Welles, Vittorio Gassman, Terry-Thomas, Vittorio De Sica, Ottavia Piccolo, Mylène Demongeot, Grégoire Aslan, Catana Cayetaño, Lionel Jeffries.

Heureux qui comme Ulysse Film de Henri Colpi, avec Fernandel, Rellys, Henri Tisot, Mireille Audibert, Jean Sagols, Evelyne Selena, Ardisson, Gilberte Revel.

Midi Minuit Film de Pierre Philippe, avec Sylvie Fennec, Béatrice Arnac, Daniel Emilfork, Jacques Portet, Patrick Jouané, Laurent Vergez, Antoinette Moya, Gérard Zimmermann.

Sex Power Film de Henry Chapier, avec Alain Noury, Juliette Villard, Elga Andersen, Bernadette Lafont, Jane Birkin. Voir J.N. à propos de « La Mort trouble » (notion de « godemiché dominant »), nº 220-221, et texte de Jean Narboni et Jean-Pierre Oudart dans notre prochain numéro.

Le Temps de mourir Film d'André Farwagi, avec Bruno Cremer, Anna Karina, Jean Rochefort, Billy Kearns, Catherine Rich.

Un été sauvage Film de Marcel Camus, avec Nino Ferrer, Katina Paxinou, Marilù Tolo, Daniel Beretta, Antonio Passalia.

13 films américains

The Ballad of Cable Hogue (Un nommé Cable Hogue) Film de Sam Peckinpah, avec Jason Robards, Stella Stevens, David Warner, Strother Martin, Slim Pickens, L.Q. Jones, Peter Whitney, Gene Evans, Kathleen Freeman.

Cable Hogue n'apportant aucun élément nouveau pour évaluer la situation de Peckinpah, on se reportera à la description de *The Wild Bunch* par S. Daney (Cahiers 218). On peut seulement noter que Peckinpah fait cette fois un film intimiste, peu violent, feignant la simplicité du classicisme américain. En fait, les morceaux de bravoure ont été déplacés de « climaxes » violents sur des intermèdes comiques, mais le propos reste le même : une exaltation de l'individu américain, manié par et maniant les forces qui l'entourent (finance, commerce), restant, grâce à son rude bon sens, plus fort que les banques, les diligences, les bourgeois, — mais en définitive vaincu par le progrès, en l'occurrence par l'arrivée de l'automobile dans l'Ouest. La banalité de ce point de vue critique-nostalgique n'appelle pas de remarques particulières sinon comme confirmation du caractère radoteur des films de Peckinpah, et pour mentionner l'excellence de Stella Stevens et la médiocrité du jeune premier d'importation. — B. E.

The Gypsy Moths (Les Parachutistes attaquent) Film de John Frankenheimer, avec Burt Lancaster, Deborah Kerr, Gene Hackman, Scott Wilson.

The Liberation of L.B. Jones (On n'achète pas le silence) Film de William Wyler, avec Lee J. Cobb, Anthony Zerbe, Roscoe Lee Browne, Lola Falana, Lee Majors, Barbara Hershey, Yaphet Kotto, Arch Johnson, Chill Wills, Zara Cully, Ray Teal.

Première caractéristique du film, *sa circularité* (clôture renforcée par la pseudo-fin « ouverte ») : en bon scénario hollywoodien, tout se boucle, les pistes lancées viennent à terme et se rejoignent, chaque intrigue peut en fin être donnée comme achevée. Suivant un procédé rhétorique antique auquel la télévision (d'où est venu le scénariste Stirling Silliphant) a redonné un peu d'actualité (à travers la formule cyclique des séries, qu'il importait d'identifier ainsi, par-delà les interruptions intérieures — publicité — et extérieures — intervalles entre la diffusion des épisodes), le film se termine par la scène qui l'avait ouvert. Que cette circularité appartienne à tout le cinéma américain — y compris le plus grand — indique bien qu'il n'y a pas péché originel qu'on puisse penser reprocher au film. Il suffit de le situer dans ce rapport conventionnel au spectateur : le lieu du film et de la fiction est un enclos, un hors-texte, un sans-prolongement (ou à prolongement postiche). Ce n'est que l'insistance de la critique française à considérer *The Liberation of L.B. Jones* comme en prise directe sur une réalité de crise, *malgré* sa façon traditionnelle et même banale reconnue, qui appelle ces remarques : comme si on croyait encore à une scission entre cette complexion et le « message » qu'elle porte. Comme cet argument est un peu vieux pour être présenté brut, le « problème » (?) a été dévié sur l'efficacité du film : « *Les personnes directement concernées, les Noirs, ont salué la sortie du film comme un événement* ». Wyler a fourni naïvement une preuve de la vacuité de cette défense en mentionnant que le film est sorti dans toutes les grandes villes du Sud. Dans un cas comme dans l'autre, simple indication du rapport d'identification où le film tient le spectateur. Que celui-ci, au lieu d'être appelé (solution type années trente) à adhérer à une prise de conscience « courageuse » ou « progressiste » (les guillemets ne sont pas forcément ironiques), le soit au contraire ici à juger omniscient (tous les éléments lui sont fournis), de l'extérieur (ça *ne* pourrait *pas* « arriver ici », on y reviendra), d'un aveuglement auquel il sait (et se félicite de savoir) ne pas participer, ne concerne en rien son statut, inchangé, mais tout au plus quelques détails du scénario : le héros manque, de même que dans tant de — mauvais — films américains ont, successivement ou à la fois, été éliminés par un tour de passe-passe sans conséquence : le happy-end, les femmes.

les hommes, les « good guys », les coups de feu, ou même le protagoniste (*The Lady in the Lake*).

Pourquoi l'attitude de la critique, valorisant ce film et y trouvant de plus occasion à réhabiliter Wyler ? Cette opération de masque a une motivation triple :

1) de défense par procuration d'un cinéma français commercial et « engagé », qu'on appelle de ses vœux, dont les exemples sont déjà là, mais dont on voit bien ce que ceux-ci ont d'insatisfaisant, d'où nécessité de leur trouver des références ; un cinéma qu'on rêverait en gros hollywoodien + progressiste.

2) de contre-offensive visant les « *beaux esprits européens* » (?) qui rejettent le film (ou dont on peut prévoir qu'ils le rejetteront, puisqu'ils sont « *doctrinaires* » : est-ce la lucidité de nos critiques qui provoque leur mauvaise conscience, ou le contraire ? Où est vraiment le réflexe conditionné ?) ; celle-ci est l'occasion d'un éloge démagogique du bon sens (soit du pragmatisme solide des Américains, opposé à une hypothétique sophistication ; évidemment, « *Wyler filme en petit-bourgeois bien sage et bien classique* ». Mais « *est-ce une raison pour envoyer par-dessus bord ce film, ce cinéma, et la bonne volonté — voire le courage — qu'ils représentent ?* ») ; l'absence assurée de génie confère une indéniable tranquillité à une critique à qui on a tant fait le coup du génie, et qui s'y est tant laissée prendre.

3) bouclant les deux mouvements précédents, l'intimidation au « *fascisme ordinaire* », qui nous guette tous : « *les rieurs qui (se) moquent (du film) peuvent toujours aller voir en Grèce* ». Bien : mais est-ce le film qui dit cela, ou le critique ? En tout cas, poursuit celui-ci, ordinaire pour ordinaire, ceux qui peuvent le dire ont plus de chance ; et c'est le sempiternel « on ne pourrait jamais faire ça en France ». Resservie à intervalles réguliers depuis *Ouragan sur le Caine* et *Tant qu'il y aura des hommes*, et imparable parce qu'absolument à côté de la question, une telle remarque témoigne sur la France (c'est vrai) mais en rien sur les Etats-Unis. Que la force de la loi soit assez grande aux U.S.A. pour permettre ses pseudo-transgressions, données comme exceptions confirmant la règle ; que ce fait joue aussi bien contre le progressisme qu'en sa faveur ; bref, que l'application à une réflexion sur l'Amérique de mètres, données, canons empiriquement fondés sur l'expérience européenne, soit absurde : ce sont des évidences généralement constatées, et par les journaux mêmes qui admettent que le cinéma y échappe.

Tout au long de *The Liberation*, le lieu de l'action est donné avec insistance : on est dans le « Deep South », sorte de lieu infernal, de dépotoir des U.S.A. — ce n'est pas innocemment que l'intrigue aboutit à un cimetière de voitures. Ce Sud, Wyler le donne (point de vue assez répandu) pour inchangeable et perdu : mieux vaut l'abandonner à son agonie, constate la jeune génération, élevée (fidèle en cela à la tradition) dans le Nord. L'honnête homme (celui qui sort de l'Université) n'y intervient jamais, mais *choisit* de s'éloigner : et des Blancs, condamnés dans leurs villas victoriennes, et des Noirs, abrutis par l'esclavage et les chants sur l'au-delà. Il s'agit très précisément dans ce film d'un *retournement du racisme* : c'est-à-dire d'un racisme anti-sudiste aussi innocent et aussi peu risqué que son homologue italien. Peu de danger que le Sud s'y reconnaisse (on est toujours le Nord de quelqu'un, on a toujours un ailleurs où *ça* arrive, et si le Sud aujourd'hui accepte le film de Wyler, comme il l'a affirmé, c'est qu'il est devenu le Nord de ce « vieux » Sud qu'il contemple, en lequel il ne se reconnaît pas, tant ses méthodes sont plus sournoises aujourd'hui, plus dissimulées).

En revanche, le spectateur anti-raciste n'a aucun mal à reconnaître l'ennemi, que lui désignent tous les traits, depuis longtemps codés, du « villain » de cinéma. Argument de peu de poids que celui que les Noirs aiment le film : rarement groupe, race, parti, a *lucidement* jugé sa présentation sur un écran, puisque cela impliquerait qu'il ait obligatoirement sur lui-même (et « à chaud ») un savoir, et qu'il soit à l'abri de toutes captures imaginaires, aveuglements idéologiques (est-il utile de mentionner les groupes radicaux américains voyant dans *La Bataille d'Alger* un encouragement à leur combat, les M.L. rejetant *La Chinoise* comme le Newsreel *Ice*, le F.L.N. se reconnaissant dans *Les Carabiniers*, l'Algérie libre dans *Le Vent des Aurès*, etc. ; cf. Marx, distinguant soigneusement dans sa « Contribution à la critique de l'économie politique », la représentation que se donnent les hommes de leurs conflits réels, et appelant à ne pas la confondre avec la réalité des conflits).

De quoi parle donc le film ? D'une obsession wylérienne (telle qu'elle avait su se désigner seulement dans *The Collector*), ressassant la nécessité du fini, du bouclé. Toute évolution ou changement troubleraient cet équilibre précaire. La problématique wylérienne (qui s'applique sans retenue à tout sujet qu'il touche et le nivèle, dominant même la moitié de ses meilleurs films, mentionnés ici pour mémoire : *The Love Trap, Come and Get It*, les documentaires de guerre, *The Children's Hour, The Collector*) est donc de dignité et d'intériorité : ce à quoi aspirent les deux personnages noirs (Roscoe Lee Browne à réparer son humiliation, Yaphet Kotto à venger une raclée d'enfance). Bref, Wyler est d'une remarquable fidélité à lui-même et à ses modes narratifs, s'adaptant discrètement au « goût du jour » (zooms pléonastiques et montage-choc). S'il faut encore mentionner ici les numéros éculés de Chill Wills et Ray Teal en flics poussifs, le traitement du domestique noir gâtifiant de Lee J. Cobb, la création de Lola Falana, dans des tonalités premingériennes (voir la photo où, appuyée sur son lit, elle feuillette un magazine de cinéma devant un mur blanc, un guéridon et un téléphone de même couleur), ce n'est aucunement pour en faire des preuves accablantes « suffisant à désamorcer » le reste (à savoir : la surenchère du scénario), mais en tant qu'indices témoignant du projet global du film. — B.E., J.N.

P.S. — Par paresse, le seul article dont il a été fait usage ici — et auquel renvoient donc toutes les citations ou allusions malveillantes — est celui de Michel Mardore (« Le gendarme du Tennessee », *in* Nouvel Observateur, 20 juillet 70). Représentatif, il était aisément remplaçable ou interchangeable, en l'occurrence avec ceux d'une bonne demi-douzaine de ses confrères de tous bords.

The Little Shop of Horrors (La petite boutique des horreurs) Film en noir de Roger Corman, avec Jonathan Haze, Jackie Joseph, Mel Welles, Dick Miller, Jack Nicholson, Myrthe Vail, Leona Wendorff.

The Madwoman of Chaillot (La Folle de Chaillot) Film de Bryan Forbes, avec Katharine Hepburn, Yul Brynner, Danny Kaye, Donald Pleasence, Charles Boyer, Claude Dauphin, Paul Henreid, Oscar Homolka.

The Molly Maguires (Traître sur commande) Film de Martin Ritt, avec Richard Harris, Sean Connery, Samantha Eggar, Frank Finlay, Anthony Zerbe, Bethel Leslie, Art Lund, Philip Bourneuf.

The Only Game in Town (Las Vegas... un couple) Film de George Stevens, avec Elizabeth Taylor, Warren Beatty, Charles Braswell, Hank Henry, Olga Valery.

Stiletto (Stiletto) Film de Bernard L. Kowalski, avec Alex Cord, Britt Ekland, Joseph Wiseman, Barbara McNair.

The Strawberry Statement (Des fraises et du sang) Film de Stuart Hagman, avec Bruce Davison, Kim Darby, Bud Cort, Murray McLeod, Tom Feral, Michael Margotta, Israel Horowitz.

Tick... Tick... Tick... (Tick... Tick... Tick... et la violence explosa !) Film de Ralph Nelson, avec Jim Brown, George Kennedy, Fredric March.

Two Mules For Sister Sara (Sierra Torride) Film de Don Siegel, avec Clint Eastwood, Shirley MacLaine, Manolo Fabregas, Alberto Morin, Armando Silvestre, José Torvay, Margarita Luna.

The Wicked Dreams of Paula Schultz (Les Rêves érotiques de Paula Schultz) Film de George Marshall, avec Elke Sommer, Bob Crane, Werner Klemperer, Joey Forman, John Banner, Leon Askin, Fritz Feld.

Woodstock (Woodstock) Film de Michael Wadleigh, avec Joan Baez, Joe Cocker, Country Joe and the Fish, Arlo Guthrie, Richie Havens, Jimi Hendrix.

13 films italiens

Ammazzali tutti e torna solo (Tuez-les tous et revenez seul) Film d'Enzo G. Castellari, avec Chuck Connors, Frank Wolff, Ken Wood, Franco Citti, Leo Anchoriz, Alberto Dell'Acqua, Hercules Cortes.

Anche nel West, c'era una volta Dio (Un colt et le diable) Film de Marino Girolami, avec Richard Harrison, Gilbert Roland, Ennio Girolami, Folco Lulli, Dominique Boschéro, Humberto Sempere.

Dai nemici mi guardo io (Mes ennemis, je m'en garde) Film d'Irving Jacobs, avec Charles Southwood, Julian Mateos, Alida Chelli, Mirko Ellis.

E vennero in 4... per uccidere Sartana (Quatre pour Sartana) Film de Miles Deem, avec Jeff Cameron, Anthony Stenton, Simone Blondell, Dennys Colt, Celso Faria.

Execution (Django prépare son exécution) Film de Domenico Paolella, avec John Richardson, Dick Palmer, Franco Giornelli, Piero Vida, Rita Klein, Nestor Garay, Dalia.

La legione dei dannati (La Légion des damnés) Film d'Umberto Lenzi, avec Jack Palance, Thomas Hunter, Curd Jurgens, Wolfgang Preiss, Aldo Sambrell, Helmut Schneider, Robert Hundar.

Il mercenario (El Mercenario) Film de Sergio Corbucci, avec Franco Nero, Tony Musante, Giovanna Ralli, Jack Palance, Eduardo Fajardo, Bruno Corazzi, Remo De Angelis.

Metti, una sera a cena (Disons, un soir à dîner) Film de Giuseppe Patroni-Griffi, avec Jean-Louis Trintignant, Tony Musante, Lino Capolicchio, Florinda Bolkan, Annie Girardot.

Mille dollari sul nero (Les Colts de la violence) Film d'Alberto Cardone, avec Antonio De Teffe, Gianni Garko, Erica Bianchi.

O' Cangaceiro (O' Cangaceiro) Film de Giovanni Fago, avec Tomas Milian, Ugo Pagliai, Eduardo Fajardo, Howard Ross, Alfredo Santa Cruz, Bernadette Dinorah de Carvalho, Guzman Jesus.

Rivoluzione sessuale (Révolution sexuelle) Film de Riccardo Ghione, avec Christian Alegny, Lorenza Guerrieri, Rosabianca Scerrino, Laura Antonelli, Marisa Mantovani, Guy Herron.

Susanna e i suoi dolci vizi alla corte del re (Oui à l'amour, non à la guerre) Film de François Legrand, avec Jeffrey Hunter, Pascale Petit, Jacques Herlin, Terry Torday.

Violenza per una monaca (Le Journal intime d'une nonne) Film de J Buchs, avec Rosanna Schiaffino, John Richardson.

4 films anglais

Kes (Kes) Film de Ken Loach, avec David Bradley, Lynne Perrie, Freddie Fletcher, Colin Welland, Brian Glover, Bob Bowes. Voir texte de Jean Narboni et Jean-Pierre Oudart dans notre prochain numéro.

Let it Be (Laissez courir) Film de Michael Lindsay Hogg, avec les Beatles.

The Ordeal of Major Grigsby (La Dernière Grenade) Film de Gordon Flemyng, avec Stanley Baker, Alex Cord, Honor Blackman, Richard Attenborough.

School For Sex (L'Ecole du sexe) Film de Pete Walker, avec Derek Alward, Rose Alba.

2 films allemands

Engelchen - oder die Jungfrau von Bamberg (La Pucelle de Saint-Flour) Film de Marran Gosov, avec Gila von Weitershausen, Uli Koch, Hans Clarin, Dieter Augustin, Christof Wackernagel.

Die tollsten Geschichten (Les Vierges folichonnes) Film de Josef Zachar, avec Joachim Hansen, Francy Fair.

1 film brésilien

Macunaima (Macunaima) Film de Joaquim Pedro de Andrade, avec Grande Otelo, Paolo Jose, Dina Sfat, Jardel Filho, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena. Voir critique de Sylvie Pierre dans notre prochain numéro.

1 film danois

Cosi fan tutte (Elles le font toutes) Film en noir de Knud Leif Thomsen, avec Judy Gringer, Tina Wilhelmsen, Jesper Langberg, Per Bentzon Goldschmidt.

Ces notes ont été rédigées par Bernard Eisenschitz et Jean Narboni.

Errata

Nous avons omis de signaler :

1) dans le numéro 220-221 (« Russie années 20 ») que l'entretien avec Lev Koulechov avait été fait en 1962 par André S. Labarthe **et Bertrand Tavernier** ;
2) que les « Souvenirs » de Koulechov publiés dans le numéro 222 avaient été traduits du russe par Mlle Claude Lederman.
Nous nous en excusons auprès des « oubliés » ainsi que de nos lecteurs. De plus, toujours dans le numéro 222, il faut lire, dans l'article de Pascal Bonitzer « Film/Politique », p. 35, ligne 4 : « Vision frontale » et non « fondamentale », dans la note de Pierre Baudry sur « Zabriskie Point », p. 65, 24e ligne de cette note, « remplacement des formes » et non des « formules ».

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

ANCIENS NUMÉROS

Après l'inventaire de notre stock d'anciens numéros, un certain nombre de numéros que nous croyions épuisés sont de nouveau disponibles (en faible quantité).

Sont donc actuellement disponibles les numéros suivants :

Ancienne série (5 F) : 12 - 40 - 81 - 85 - 86 - 96 - 98 - 101 - 105 à 117 - 119 à 124 - 127 - 129 à 137 - 139 à 141 - 143 à 149 - 153 à 159.

Numéros spéciaux (6 F) : 114 (Brecht).

Nouvelle série (6 F) : 160 - 165 - 168 à 170 - 172 - 174 - 175 à 184 - 186 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219.

Numéros spéciaux (10 F) : 161/162 (Cinéma français) - 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 173 (Guitry-Pagnol) - 185 (Problèmes du récit) - 197 (Jerry Lewis) - 200/201 (Hommage à Langlois/Anniversaire des Cahiers) - 207 (Dreyer - disque souple).

Frais de port : pour l'étranger, ajouter 0,50 F par numéro. Pour la France, 0,10 F par numéro.

ATTENTION !

Exceptionnellement, et jusqu'au 15 septembre 1970, nous sommes heureux de vous offrir une remise importante sur toute commande groupée d'anciens numéros. Cette offre est valable pour tous les numéros à partir du n° 160, les numéros spéciaux comptant pour 2 numéros.

Pour une commande de 5 numéros ou plus, chaque numéro vous coûtera 5 francs.

Pour une commande de 10 numéros ou plus, chaque numéro vous coûtera 4 francs.

Pour une commande de 15 numéros ou plus, chaque numéro vous coûtera 3 francs.

NUMEROS EPUISES

Offres : M. Delmiro de Caralt - Biblioteca del Cinema - Escuelas Pias, 103 Barcelone, offre les numéros : 3, 7, 8, 9, 10, 11, 13.

Prix à débattre.

Demandes : La Deutsche Film und Fernsehakademie, 1 Berlin 19, Pommernallee 1, R.F.A., recherche les numéros suivants : 1, 2, 3, 4, 11, 19 à 24, 29 à 31, 34 à 39, 41, 48, 52, 54 à 56, 59, 61, 66 à 68, 71, 74, 75, 79, 80, 88 à 91, 93, 99.

